

A Performance e o Espaço Museológico – Os Museus de Artes Performativas

Daniela Andreia Viola Ferreira Salazar

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia. Realizado sob orientação científica da Professora Doutora Maria Raquel Henriques da Silva e do Dr. José Carlos Alvarez.

Abril 2013



Ao meu avô, que me fez apaixonar pela música,

Agradecimentos

Ainda de forma inconsciente, foi no dia em que o meu avô me ensinou as primeiras notas de música numa flauta de bisel, aos cinco anos, que me apaixonei por estas artes e decidi que iria dedicar a minha vida a vivê-las e a estudá-las. Será sempre a ele que farei o mais sentido agradecimento.

Igualmente a todos os que depois me ensinaram música, a estar num palco e a amar a experiência de o pisar e partilhar, principalmente aos que ainda hoje o fazem – ao Vicente, ao David e ao Gonçalo.

A todos os amigos artistas que vi desenvolverem os seus projectos e que partilham comigo os sonhos e as ideias que são, também, a alma desta tese. Um agradecimento às conversas e aos “livros” que li com o João Madeira, a Rute Gonzalez e o Jorge.

Aos artistas que dispensaram um pouco do seu tempo para partilharem comigo os seus projectos artísticos e os processos que lhes deram origem – à Márcia Lança, Joana Pupo, Carlos Barretto, Castro Guedes, Mónica Garcez e AkillsB.

Um agradecimento muito especial ao Museu da Música e ao Museu Nacional do Teatro, onde tive a oportunidade de desenvolver estágios e onde me ensinaram a crescer profissionalmente e a sentir a realidade dos museus portugueses.

Devo, ainda, mencionar, neste contexto, o papel essencial de quem me orientou e me ensinou – ao Dr. Rui Pedro Nunes (Museu da Música) e ao Dr. José Carlos Alvarez (Museu Nacional do Teatro), pela paciência e pelo apoio que me têm dado neste percurso.

Mais, ainda, por me ter deixado arriscar, à Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, cujas críticas e sugestões me foram tão imprescindíveis.

Um agradecimento enorme a duas amigas que acompanharam todo este percurso e que, apesar de algumas adversidades, não me deixaram desistir: à Catia e à Marta.

Por fim, porque em momento algum, em toda a minha vida, deixaram de acreditar que eu fosse capaz de alcançar os meus sonhos, por todos os telefonemas, a preocupação, o amor, o apoio e o orgulho, o maior dos agradecimentos à minha mãe (a melhor e mais

incansável de todas), ao meu pai (por acreditar que consigo voar), à minha irmã (pela lealdade e companheirismo), à minha tia Elsa (pelos sonhos), ao meu tio Paulo (pelo cuidado) e à minha avó (pelo carinho e os bolinhos)

Este sonho também vos pertence, obrigada!

Resumo

A Performance e o Espaço Museológico – Os Museus de Artes Performativas

Dissertação

Daniela Andreia Viola Ferreira Salazar

Palavras-Chave: Performance, Artes Performativas, Musealização de Artes Performativas, Público-espectador, Público-Visitante, Espaço Performativo, Espaço Expositivo.

A presente dissertação parte da questão inicial «Poderá um espaço museológico ser considerado, também, um espaço performativo?» para estender a sua análise e reflexão a várias dimensões que se debruçam sobre o estudo da performance em espaço museológico.

Desta forma, seguindo a sua estrutura, este trabalho começa por reflectir e questionar conceitos dominadores destas áreas disciplinares: a arte, a obra de arte e as diferenças e opções conceptuais perante o termo ‘artes performativas’.

Neste seguimento, o foco da reflexão centra-se nas questões da memória e dos patrimónios produzidos através destas manifestações artísticas e de que forma são, podem e deveriam ser trabalhados como acervos museológicos, na contraposição do lugar e do estatuto dos públicos, seja como espectador ou como visitante, bem como dos espaços – performativo e expositivo, nas suas valências e em momentos de fusão das suas características. Toda esta reflexão e análise são acompanhadas por exemplos práticos, seja de projectos artísticos ou propostas expositivas que desafiaram as normas e as práticas vulgares.

Como base metodológica, o trabalho apoia-se em bibliografia subordinada a várias áreas disciplinares, desde a museologia, história de arte, estudos performativos, arquitectura ou sociologia, entre outras.

Deste modo, não se pretende esgotar a temática, mas, bem pelo contrário, abrir um espaço para uma nova linha de investigação que alie os estudos performativos e artísticos à museologia.

Nota: Este trabalho foi escrito de acordo com a antiga ortografia.

Abstract

Performance and the museum space – Performing Arts Museums

Dissertation

Daniela Andreia Viola Ferreira Salazar

KeyWords: Performance, Performing Arts, Musealization of Performing Arts, Public-Spectator, Public-Visitor, Performative Space, Exhibition Space.

This dissertation comes forward with the primary question "Can a museum also be considered a performative space?" to extend its analysis and reflection to various dimensions that focus on the study of performance in the museum sphere.

Thus, following its structure, this work begins by reflecting and questioning prevalent concepts of these subject areas: art, work of art and conceptual differences and options around the term 'performing arts'.

Hence, the focus of this reflection develops around the issues of memory and heritage produced by these artistic expressions and how they are, can and should be treated as museum collections, as opposed to the place and status of the public (whether as a spectator or as a visitor) as well as the space – of performance or exhibition - in its features and in moments of blending of its characteristics. All this reflection and analysis are followed by practical examples: artistic projects or exhibition proposals that challenged the norms and common practices.

As methodological practice, the work draws on bibliography which covers different fields of study: museology, art history, performative studies, architecture, sociology, among others.

Herewith, we do not intend to wear out this subject but, quite the opposite, to open a threshold for a new line of research which might bring the artistic and performative studies together with museology.

Índice

1. Introdução.....	1
2. Reflexão Conceptual: entre Arte e Artes Performativas.....	7
2.1. Entre Arte e Obra de Arte.....	7
2.2. Entre Arte e Performance.....	13
2.3. Entre Performance Artística e <i>Performance Art</i>	17
2.4. Entre Artes do Espectáculo e Artes Performativas.....	24
3. Memória e Património: A Musealização das Artes Performativas - Que Acervos?	28
3.1. Memória e Património em Performance Artística.....	28
3.1.1. Património Material: os “Vestígios”.....	33
3.1.2. Património Imaterial: Efemeridade.....	36
3.2. Musealização das Artes Performativas.....	39
3.3. Preservação ou salvaguarda? – Outros meios, outros objectos.....	48
3.4. Um Acervo ‘em Performance’: Linhas Programáticas e Novas Diretrizes.....	52
4. Públicos: espectadores e visitantes: interacções e fronteiras.....	61
4.1. Espectador (em) Performance.....	61
4.2. Visitante em “itinerâncias”.....	68
4.3. Público-espectador e publico-visitante: interacções e fronteiras.....	71
4.4. Inversões.....	74
5. Espaços: Performativo e Expositivo.....	81
5.1 O Espaço Performativo.....	81
5.2 O Espaço Expositivo.....	86
5.3 Interacções e Inversões.....	89
5.4 Uma exposição de artes performativas: reflexões e sugestões.....	93
6. Conclusão.....	97
7. Bibliografia.....	i
8. Anexos.....	v

8.1.	Anexo I.....	v
8.2.	Anexo II.....	vi
8.3.	Anexo III.....	vii
8.4.	Anexo IV.....	viii
8.5.	Anexo V.....	ix
8.6.	Anexo VI.....	x
8.7.	Anexo VII.....	x

Prólogo

Equivocados os que julgam o tempo terreno!

O tempo é como a Arte: etéreo, eterno e imortal!

*

- Qual é a diferença entre ti, Homem, e um felino?

- Amigo, então?! Nós pensamos, sentimos, comunicamos...ele não!

- Acho que te enganas! Eles sentem, por vezes, até melhor que nós; comunicam na sua própria linguagem, tanto contigo como com os restantes da sua espécie e, se comunicam, alguma coisa hão-de sentir!...Não julgo que seja essa a diferença!

(os dois homens ficam intrigados; entra uma terceira personagem, mulher)

- O que nos distingue dos restantes seres vivos é apenas a Arte! Somos os únicos capazes de criar: ARTE!

1. Introdução

Ao deparar-me com o momento da escolha de um tema para desenvolver a minha dissertação, havia apenas algo do qual tinha a certeza absoluta: teria de envolver três dimensões: Arte, Tempo e Espaço.

Depois de me ter interessado pelo mundo dos museus, já por si entidades acolhedoras das dimensões de Espaço e Tempo, faltava-me apenas seleccionar um tema na Arte que, para mim, fizesse sentido tratar no âmbito museológico.

No dia 14 de Maio de 2011, no âmbito da celebração da noite dos Museus, fui convidada a realizar um concerto num Museu, na sala de exposições. Enquanto interpretava, talvez, o terceiro ou quarto tema, aquela performance musical adquire um novo significado: era, precisamente, aquilo que eu queria investigar!

Lancei, assim, a primeira premissa para esta dissertação: poderá um espaço museológico ser considerado, também, um espaço performativo? O tema estava escolhido: A Performance artística e o espaço museológico – Os Museus de Artes Performativas.

Após esta primeira premissa, foi incandescente o conjunto de tantas outras que fui equacionando. No geral, poderia aglomerá-las todas num só: Como tem vindo a ser trabalhada a performance artística no espaço museológico, nomeadamente nos museus dedicados à temática das artes performativas?

Contudo, apesar de ter já algumas questões como ponto de partida para iniciar a minha pesquisa, logo me apercebi da subjectividade do campo temático no qual estava a entrar. Quantas mais questões colocava, mais surgiam. Depois de ter a certeza da temática geral da dissertação, outras três perguntas se sobrepuseram: O que é a performance? O que são as Artes Performativas? E o que são museus de artes performativas?

Apesar da razão principal da escolha deste tema ter sido de carácter pessoal, relacionada com o facto de estar a estruturar o meu percurso profissional em torno dos

museus e das artes performativas, logo me apercebi da necessidade de reflectir sobre os museus que abordam estas áreas artísticas.

Ainda antes de ingressar no mestrado em museologia, iniciei um estágio no Museu da Música. Após este primeiro contacto, ainda de forma empírica, fui detectando problemas ou aspetos que poderiam ser valorizados, mas sobre os quais seria necessário reflectir, nomeadamente, acerca da sua base conceptual e artística no museu. O contacto com outros museus ligados a este campo temático foi preponderante para reforçar esse argumento: era necessário reflectir sobre esses museus de uma forma mais especializada.

O primeiro e principal objectivo desta dissertação seria o de pensar os museus de artes performativas. A este tenho vindo a acrescentar outros, tais como: procurar discutir conceptualmente as áreas disciplinares das artes performativas e da museologia aplicada a estas tipologias artísticas; reflectir sobre as práticas aplicadas aos acervos destes museus e estabelecer uma relação conceptual entre o espaço performativo e o espaço expositivo, abordando um dos seus principais intervenientes: o visitante/ espectador.

Partindo da necessidade, a meu ver premente, de reflectir sobre estes museus, é de salientar a não existência de museus dedicados especificamente à generalidade do universo das artes performativas, mas sim de museus de teatro, musica, dança ou, em alguns casos, em museus de arte contemporânea (relativamente à *performance art*, expressão artística proveniente movimentos vanguardistas do século XX). Ainda assim, e precisamente em face desta situação, proponho-me desenvolver nesta dissertação uma linha de pensamento que permita discutir e interrelacionar não só as vertentes comuns entre a dimensão performativa artística e a museológica, mas também as suas divergências.

Quando visitamos um museu do teatro, deslocamo-nos com o intuito de conhecer, sentir e fruir um pouco do que é essa arte. Contudo, ao entrarmos na exposição, com que deparamos? Poderá uma exposição sobre teatro estar organizada e/ ou estruturada como uma exposição de belas-artes ou etnografia? Em que dimensão e em que práticas expositivas podemos inserir as artes performativas?

*

Constituída por quatro capítulos, esta dissertação introduz-nos ao tema através de um primeiro capítulo – Reflexão Conceptual: entre a Arte e Artes Performativas - correspondente a uma reflexão teórica acerca de uma das mais inquietantes questões humanas: o que é a Arte? Esta reflexão, partindo do geral para o particular, termina, precisamente, na fundamentação da escolha do termo específico de «artes performativas» em detrimento de «artes do espectáculo».

No segundo capítulo – Memória e Património: A Musealização das Artes Performativas: Que Acervos? - , tomo por ponto de partida a premissa de que o museu e as artes performativas se desencontram na sua dimensão temporal, devido a, no caso do museu, este ter como objectivo a preservação da memória e do seu acervo ao longo do tempo, tentando, de certa forma, alcançar a imortalidade dos objectos que encerra dentro das suas portas; e, no caso das artes performativas, estas viverem, precisamente, da sua efemeridade, unicidade e imaterialidade. Assim sendo, de que forma podem/ devem ser trabalhados os acervos advindos destas artes? Mais ainda, não nos podemos abstrair do espectro alargado que este conceito abrange e das particularidades de cada expressão artística, pois isso será um elemento decisivo do seu tratamento como acervo de um museu.

Em tudo o que se refere à realidade museológica, nós encontramos sempre o conceito de memória. No que concerne a esta temática dedicada aos museus de artes performativas, será curioso num primeiro plano, compreender de que forma esta é trabalhada em espaço museológico e, por outro lado, em contexto performativo. Visto estas artes viverem, como já referi, do seu carácter efémero, não será preponderante o registo da memória individual e/ ou colectiva dos seus intervenientes como objecto a salvarguardar? Além disso, não serão igualmente estes testemunhos objectos de exposição directa num museu dedicado a esta temática?

Ao abordar esta questão da memória em contexto performativo e museológico, teremos, inevitavelmente, de trazer à discussão os intervenientes comuns às duas dimensões em destaque. Primeiramente, quem são esses intervenientes e quais as suas funções? De que forma se organizam? De que forma poderão condicionar a estrutura funcional de um museu dedicado a estas artes?

Podemos, assim, começar por definir que, relativamente às artes performativas, são inúmeros os intervenientes directos que abrangem, desde músicos, actores, bailarinos, encenadores, coreógrafos, performers, cenógrafos, compositores, entre tantos outros que são, acima de tudo, os autores dessas expressões artísticas; em contexto museológico, tanto os profissionais do museu como os investigadores que os frequentam como fonte para as suas pesquisas são, igualmente, intervenientes directos.

Todavia, e mais uma vez relevamos um aspecto em comum entre ambas as dimensões em causa, não será o público o elemento interveniente para o qual tanto as artes performativas como o museu são concebidos? É a partir desta questão que inicio o terceiro capítulo – Públicos: Espectadores e Visitantes: Interacções e Fronteiras. Para reflectir sobre a realidade museológica dos museus correspondentes a estas áreas artísticas é extremamente pertinente colocar questões sobre os públicos, tais como, qual o papel do espectador e do visitante na construção da memória em torno das artes performativas? De que forma é trabalhado, nomeadamente, em espaço expositivo este elemento? Não será o espectador igualmente um elemento da performance? E não será o visitante também um espectador e um performer? Na minha opinião, estas questões são preponderantes à discussão e acarretam, na sua reflexão, outros pontos de abordagem que enriquecerão a temática.

Nas questões abordadas no último capítulo –Espaço: Performativo e Expositivo - refiro-me especificamente ao espaço expositivo e à forma como os intervenientes deveriam ser trabalhados nesse contexto. No entanto, considero, também, que tal como o visitante e o espectador não deverão ser pensados separadamente em contexto museológico, também o espaço expositivo deverá ser pensado em paralelo com o espaço performativo.

A reflexão que pretendo desenvolver em torno destas duas plataformas espaciais ramifica-se em dois campos: por um lado, como pensar uma exposição de um acervo respeitante às artes performativas e de que forma isso adultera ou não as práticas a que estamos vulgarmente habituados em exposições nomeadamente de etnografia ou de belas-artes; e, por outro lado, pensar no espaço expositivo como um espaço performativo, i.e., como “cenário” para performances actuais e como isso pode trazer novas leituras ao espaço, às ideias e aos objectos que expõe, assim como à performance a que se assiste.

De modo a enriquecer a discussão, além da minha própria reflexão sobre os temas, as críticas e as várias perspectivas bibliográficas que fui consultando ao longo da minha pesquisa irão, certamente, mostrar-se essenciais. Devido a esta temática ser bastante abrangente e subjectiva e, a meu ver, ainda pouco ancorada bibliograficamente, os autores a que recorri estendem-se por variadas áreas disciplinares, desde a história de arte, sociologia, filosofia, estudos artísticos, performativos e literários, arquitectura e, claro, a própria museologia.

Porém, e sendo a temática desta dissertação orientada para questões relacionadas com a performance artística e a museologia, considereei fundamental incluir nas minhas reflexões o contributo da análise de exposições permanentes do Museu Nacional do Teatro, Museu da Música e Museu do Fado; exposições temporárias, tais como “Solo Pictórico” [Carlos Barreto, Museu do Fado, 26/1 – 29/2/2012], “Cartão de Memória” [Museu da Música, Maio/2011], e “A kills B” [Hugo Canoilas e João Ferro Martins, Centro de Arte Moderna, 17/2 – 6/5/2012]; espectáculos performativos, tais como “Frida Frida” [Karnart, Galeria Monumental, 18/3 – 3/4/2011] e “Desejo Ignorante” [Márcia Lança, Teatro Maria Matos, 11 – 12/11/2011]. Além destes, outros exemplos serão referidos para contextualizar ou fundamentar de forma prática algumas das ideias apresentadas.

Um outro contributo que considero relevante para estruturar esta dissertação é o testemunho de profissionais das artes performativas, profissionais dos museus relacionadas com estas artes e de visitantes/ espectadores.

Assim, no que concerne à metodologia seguida, ela utiliza, fundamentalmente, três recursos distintos: bibliografia, análise de exposições/ performances e testemunhos pessoais.

Pensemos, então, os museus e as artes performativas!

2. Reflexão conceptual: entre Arte e Artes Performativas

“A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá, talvez, tornar-se.”

- Adorno, Th...,2008, p. 14 -

2.1.Entre Arte e Obra de Arte

Ao atribuir o subtítulo “Reflexão conceptual: entre Arte e Artes Performativas” a este primeiro capítulo, não pretendo desvendar o “segredo dos Deuses” e definir conceitos tão complexos e mutáveis como os que giram em torno da Arte.

Ao longo da história, o Homem tem-se dedicado, ininterruptamente, à discussão destes conceitos, da sua simbologia e das suas obras. Criámos um campo teórico que se debruça, exactamente, sobre o estudo da arte e dos termos que a circundam: a Estética. Áreas disciplinares como a sociologia, história e filosofia produzem inúmeras monografias sobre esta temática. Contudo, não foi, ainda, encontrado um consenso sobre esta tão perturbadora questão.

Como já referi anteriormente, não é minha pretensão atribuir uma definição, mas considero relevante, pela pertinência da questão, iniciar este capítulo com essa mesma pergunta: afinal, o que é a Arte?

Partindo da citação de Theodor Adorno, a subjectividade e a mutabilidade da definição de arte são características indissociáveis deste conceito. A variedade de objectos e situações classificados como arte, a sua diversidade temporal e espacial, assim como a sua proveniência levam-nos a atribuir à arte inúmeras coisas e, talvez, coisa nenhuma.

Até aos dias de hoje, encontramos definições genéricas que caracterizam a arte como bela, intemporal, original, autêntica, única, inimitável, irrepetível, entre muitos outros adjectivos que, eventualmente a podem caracterizar mas não definem a sua essência. Como disse Anni Albers¹ “a arte diz respeito ao Como e não ao Quê. É na execução – na forma como se faz – que se encontra o conteúdo da arte”². A par com esta visão, Umberto Eco, expõe-nos na sua obra *Definição da Arte*, a visão, nomeadamente, de Pareyson³: a arte como forma, como um organismo dotado de vida autónoma e regida por leis próprias.

Falar de arte, contudo, não se resume apenas a esta visão mais académica e quase “científica”, mas também encerra em si uma carga romântica. Vera Zolberg menciona, a este propósito, a crença de que a grandiosidade da arte é uma característica imanente da mesma⁴. Outro exemplo desta visão quase sagrada da arte e das suas “propriedades” é transmitida por Joseph Beuys (assim como outros artistas) que acreditava na possibilidade de a arte transformar a vida das pessoas⁵.

Muitos autores referem, igualmente, a sobreposição dos conceitos de arte e cultura. Porém, é preciso advertir para o facto de estes não serem, de todo, sinónimos, pois a cultura abrange um universo muito mais amplo do que aquele que pode ser

¹ Anni Albers (1899-1994), artista plástica alemã, nasceu em Berlim e foi uma das primeiras mulheres a integrar a escola da Bauhaus, em Weimar, no ano de 1922. A sua obra é predominantemente reconhecida pelo trabalho dos têxteis. Casou com Josef Albers enquanto era ainda aluna na Bauhaus. Em 1933, ambos foram convidados a lecionar na Black Mountain College, onde se mantiveram até 1949. Anni Albers, mesmo depois da morte de Josef Albers, continuou o seu trabalho que percorreu exposições na Europa, América do Sul e EUA (MoMa): *Anni Albers: Prints and Drawings*. University Art Gallery, University of California, 1980.

² Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance – do futurismo ao presente*, Lisboa, Orfeu Negro, 2007, p. 153.

³ Luigi Pareyson (1918-1991), filósofo italiano. Nasce em Piasco, termina o curso de filosofia, em 1939, com a tese “Karls Jaspers e a Filosofia da Existência” como orientando de Augusto Guzzo na Universidade de Turim. Leccionou nessa universidade (onde foi professor de Umberto Eco), bem como na Universidade Nacional de Cuyo, na Argentina. A sua obra debruça-se sobre a filosofia da existência, hermenêutica, filosofia da religião e estética. Relativamente à vertente da filosofia das artes e estética, Pareyson assentou as suas ideias, igualmente, na hermenêutica e na sua teoria da interpretação, defendendo a visão da arte como um objecto em construção, mesmo ainda antes de se tornar um objecto (Teoria da Formatividade). Morre no ano de 1991, em Génova.

⁴ Zolberg, Vera, *Constructing a sociology of the arts*, Melbourne: Cambridge University Press, 1990, p. 5/6.

⁵ Goldberg, Roselee, *Op. Cit.*, p. 187.

classificado como arte. De uma forma breve e sintética, cultura pode ser vista como um todo que consiste em estruturas de pensamento, simbologias e significados que modelam a sociedade, onde estão englobadas a língua, a tradição e a arte, entre muitos outros componentes⁶.

Assim, talvez de uma forma menos comprometedora, possamos tentar definir a arte como Heidegger: “a arte não é mais que uma palavra a que nada de real já corresponde. Pode valer como uma ideia coletiva na qual reunimos aquelas coisas que da arte somente são reais: as obras e os artistas.”⁷

Seguindo o repto de Heidegger, se é tão complexo atingir um consenso relativamente ao conceito de arte, talvez devêssemos partir da análise conceptual do que melhor a define: a obra e o artista.

Tal como a arte, o conceito de obra de arte tem sido trabalhado, adaptado e posto em causa constantemente. A primeira característica que podemos identificar, igualmente, neste conceito é a diversidade, i.e., falar de obras de arte é uma referência a um universo de elementos dotados de uma individualidade própria e concreta, cada uma é diferente entre si⁸. Ainda assim, segundo o seu projeto operativo, como define Eco, estas podem ser agrupadas consoante elementos em comum, seja escola artística, clima cultural, independentemente de serem voluntários ou inconscientes.

Outros autores consideram que o elemento definidor de uma obra de arte é a sua unicidade, ou como Vera Zolberg diz, a sua “aura quase sagrada”⁹. Adolphe Appia, considera, também, a obra de arte como uma expressão pura e simples, que perdia esta sua característica assim que lhe era atribuído um título, deixando de ser uma obra de arte para adquirir o carácter de uma ilustração¹⁰.

⁶ Zolberg, Vera, *Op. Cit.*, p. 15/16.

⁷ Heidegger, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1977, p. 11.

⁸ Eco, Umberto, *A Definição da Arte*, [s.l.], U. Mursia & C., 1968, p. 135.

⁹ Zolberg, Vera, *Op. Cit.*, p. 7.

¹⁰ Appia, Adolphe, *A Obra de Arte Viva*, Lisboa, Arcádia, [s.d.], p. 146.

De um prisma sociológico, Vera Zolberg, por sua vez, define a obra de arte como um processo que envolve a colaboração de vários intervenientes, apoiados em determinadas instituições sociais, ou seja, a origem da arte é de certo modo, como um fenómeno social.¹¹

Adorno considera, também, a obra de arte como um processo, mas numa visão de esteta, “um processo essencialmente na relação do todo com as partes”. Estas partes, ressalva Adorno, não são “dados”, mas “centros de forças que tendem para o todo”¹².

Umberto Eco, por sua vez, formula a noção de obra de arte como um organismo aberto dotado de uma formatividade originária própria, mas aberto, pois não condiciona a direcção seguida pelo fruidor, propondo um conjunto de possibilidades¹³. A esta ideia devemos associar a visão da obra de arte como “facto comunicativo”¹⁴, caracterizado, precisamente, por essa abertura de possibilidades e pela necessidade de ser interpretado e integrado por quem a frui.

Heidegger afirma que a obra de arte provém da actividade do artista, mas enumera igualmente uma questão muito pertinente: “por meio de e a partir de quê o artista é o que é?”¹⁵

Quando pensamos na personalidade artística – o artista – podemos, empiricamente, considerá-lo criador e autor de uma determinada obra ou projecto artístico, bem como o veículo que transmite a “mensagem” artística, o que nos dá, a nós, público, a obra a fruir.

Dessa forma, e como assinala Vera Zolberg, para considerarmos um trabalho como obra de arte, este terá de receber a assinatura do artista. Contudo, quando refere o artista, caracteriza-o como possuidor de uma “carreira”, fruto de um investimento na sua formação numa instituição reconhecida, vencedor de prémios, cujo trabalho tenha sido

¹¹Zolberg, Vera, *Op. Cit.*, p. 9.

¹² Adorno, Theodor W., *Teoria da Estética*, col. Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2008, p. 270.

¹³Eco, Umberto, *Op. Cit.*, p. 172.

¹⁴ *Op. Cit.*, p. 49.

¹⁵ Heidegger, Martin, *Op. Cit.*, p. 11.

exibido em instituições ou programas detentores de críticas positivas, ou vendido a colecionadores e/ ou instituições, como museus ou galerias de arte¹⁶. Todavia, serão estes os parâmetros que caracterizam o artista ou que apenas o legitimam? Considero, na minha opinião, que estamos perante o segundo argumento. Como disse Duchamp: “Milhões de artistas criam; apenas alguns escassos milhares são discutidos ou aceites pelo espectador, e muito menos ainda são os consagrados pela posteridade.”¹⁷ Assim sendo, quem ou o que legitima o artista e a sua obra?

Um dos aspetos a ter em conta quando reflectimos sobre esta questão é, sem dúvida, o contexto histórico da obra e do artista. Citando Umberto Eco, a arte alimenta-se “de toda a civilização do seu tempo, refletindo as maneiras de pensar, viver e sentir de toda uma época, a interpretação da realidade, a atitude perante a vida, os ideais, e as tradições e as esperanças e as lutas de um período”.

Aquilo a que, generalizadamente, se denomina de contexto histórico exerce condicionalismos tanto na definição da obra como obra de arte, quanto na sua legitimação em vários domínios. O primeiro aspecto refere-se ao modo como cada artista está imbuído, inevitavelmente, pela época em que vive e como imprime isso nas suas criações. Depois, há a considerar a própria ideia de arte que muda continuamente ao longo do tempo e segundo a cultura em que está integrada¹⁸. Mukarovsky¹⁹ apontava, também, que “ a obra de arte não é efetivamente uma grandeza constante”, i.e., o decorrer do tempo aliado, muitas vezes, à geografia e ambiente social, altera a perceção da obra, atribuindo-lhe estatutos diversos; refere, ainda, e considero esta uma das ideias mais pertinentes, que “mesmo quando uma obra é avaliada positivamente em duas épocas distintas e afastadas, o objecto de avaliação é um objecto estético sempre

¹⁶ Zolberg, Vera, *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁷ Duchamp, Marcel, *O acto criativo*, [s.l.], Tango, 1997, p. 2

¹⁸ Eco, Umberto, *Op. Cit.*, p. 136.

¹⁹ Jan Mukarovsky (1891-1975), foi um teórico e crítico literário checo, nasceu em Pisek em 1891. Lecionou na Universidade Carolina de Praga e foi um dos primeiros estruturalistas. Nos seus trabalhos acerca de estética, Mukarovsky define quatro funções principais da arte: a representação, a expressiva, a apelativa e a estética (considerada pelo crítico como omnipresente). Morre no ano de 1975 em Praga: Mukarovsky, Jan, *Escritos sobre estética e semiótica da Arte*, Lisboa, Estampa, 1993.

diferente e, portanto, num certo sentido, trata-se de uma obra diferente.”²⁰ Por último, não podemos separar, a ideia do contexto histórico relacionado com a história do próprio objeto como condicionante da sua realização, ou como legitimação do seu “estatuto” de obra de arte, mas também, da influência que exerce na” história das suas leituras”²¹, ou seja, o contexto da história da própria obra, mas também das suas interpretações, continuando, deste modo, a produzir história.

Porém, ao abordarmos o contexto histórico como elemento legitimador da obra de arte e do artista devemos identificar os seus intervenientes, nomeadamente o que podemos chamar, de forma coletiva, o público. A obra de arte, independentemente do género, estilo, época ou movimento a que pertence é sempre objecto de fruição e interpretação. Na óptica de Eco, inclusivamente “a obra é o conjunto das reacções interpretativas que suscita”²², ou seja, só adquire significado após o processo de fruição exercido pelos públicos. Mais uma vez, a relação entre arte e comunicação nos aparece de forma realçada, ou seja, podemos concordar na visão da obra de arte como “facto comunicativo” que implica ser interpretado e integrado, assim como “completado pela contribuição de quem a frui”²³. Indo um pouco mais longe, e já numa visão eminentemente marxista e sociológica, a obra de arte só o é a partir do momento em que é exibida e consumida, ou seja, como refere Anna Lisa Tota, “no momento em que se produz socialmente a sua definição”²⁴. Podemos, para melhor ilustrar esta ideia, analisar o “boom” a partir dos anos 70 que se deu com o consumo de arte massificado e a força legitimadora de tal conjuntura relativamente a determinados movimentos e géneros artísticos. Ainda referente a esta conjuntura, devo assinalar o reflexo que obteve nos próprios museus, tornados quase locais de peregrinação turística.

Apesar de no capítulo II desta dissertação ser abordado de forma mais aprofundada esta tema, não nos devemos abstrair do papel dos museus neste processo

²⁰ Tota, Anna Lisa, *A sociologia da Arte – do museu tradicional à arte multimédia*, Lisboa, Estampa, 2000, p. 36.

²¹ Op., Cit., p. 31.

²² Eco, Umberto, *Op. Cit.*, p. 32.

²³ Op. Cit., p. 49.

²⁴ Tota, Anna Lisa, *Op. Cit.*, p. 24.

de legitimação da obra de arte, fazendo a ponte entre o artista, o contexto histórico, e, neste caso, já não no singular, os públicos.

Ainda assim, e numa crítica um pouco aguçada, Heidegger questiona-nos o seguinte: “As obras tornam-se acessíveis ao gozo artístico público e privado. As autoridades oficiais tomam a cargo o cuidado e a conservação das obras. Críticos e conhecedores de arte ocupam-se delas. O comércio de arte zela pelo mercado. A investigação em história de arte transforma as obras em objetos de uma ciência. Mas, no meio de toda esta diversa manipulação, vêm as próprias obras ainda ao nosso encontro?”²⁵.

Olhando, agora, um pouco mais de perto a época em que nos inserimos, discutir todos estes conceitos e argumentos torna-se uma actividade sem fim à vista. Ao analisarmos os produtos artísticos que nos rodeiam, encontramos uma multiplicidade de géneros e expressões, desde teatro sem palavras, dança falada, instalações, fotografia tratada como pintura, performance, vídeo-art, escultura transformada em «show multimédia», entre muitas outras combinações resultando, como diz Jacques Rancière, da “ideia de hibridação dos meios de arte própria da realidade pós-moderna da troca contínua dos papéis e das identidades, do real e do virtual, do orgânico e das próteses mecânicas e informáticas”²⁶. Assim, torna-se cada vez mais complexo encontrar um conceito, para algo tão indefinido como as manifestações artísticas que têm caracterizado o nosso tempo.

Encerro este ponto com mais uma interrogação: “Como poderemos estar certos de que serão, de facto, obras de arte o que pomos como fundamento para uma tal contemplação, se não sabemos antecipadamente o que é a arte?”²⁷.

2.2. Entre Arte e Performance

²⁵ Heidegger, Martin, *Op. Cit.*, p. 31.

²⁶ Rancière, Jacques, *O espectador emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro, 2010, p. 34.

²⁷ Heidegger, Martin, *Op. Cit.*, p. 12.

O étimo “performance” é, notoriamente, uma das palavras do século XXI. Apesar de ter origem, ainda, na segunda metade do século XX, o seu significado e uso têm-se vindo a intensificar cada vez mais. Primeiro, ‘performance’ vem do verbo inglês ‘to perform’, ou seja, executar. Contudo, é necessário deslindar a amplitude desse termo, a que áreas se adequa e qual a que mais nos interessa neste contexto.

Assim sendo, o termo ‘performance’ pode ser aplicado a um conjunto muito vasto de actividades que vão desde o ritual, o jogo, desporto, entretenimento, política, arte e, inclusivamente, ao quotidiano, nomeadamente no que diz respeito às nossas interacções sociais, profissionais e pessoais²⁸. Noutros casos, o termo é aplicado para nos referirmos a questões mais específicas. Sigamos os exemplos dados por Richard Schechner²⁹: “In business, sports and sex «to perform» is to do something up to a standard – to succeed, to excel. In the arts, «to perform» is to put on a show, a play, a dance, a concert. In everyday life, «to perform» is to show off, to go to extremes, to underline an action for those who are watching”³⁰. Desta forma, podemos constatar que a ideia comum a todas as vertentes em que este termo é aplicado denotam a prática de uma acção, implicam o agir. Como ao tema central desta dissertação concerne, a aplicabilidade deste termo que nos diz respeito é o artístico, portanto, a performance artística.

Definir ou conjugar em torno deste conceito é bem mais complexo que em torno da simples performance. A mutabilidade inerente à arte imprime esse mesmo efeito no que diz respeito à performance. No entanto, numa forma geral, estamos perante uma dualidade de opiniões: os que consideram a performance artística o produto final e apresentação de uma obra teatral, musical ou coreográfica, e os que estendem este conceito a todas as manifestações artísticas ocorridas perante um público, quer tenham a sua origem no teatro, dança, música, artes plásticas ou uma combinação entre elas.

²⁸ Schechner, Richard, *Performance Studies – an introduction*, 2nd edition, New York/ London, Routledge, 2006, p. 2.

²⁹ Richard Schechner (n. 1934), professor universitário norte-americano, leciona na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque. Foi responsável pela criação do programa de estudos de Estudos Performativos, disciplina da qual é professor. É igualmente fundador de um grupo de teatro experimental, The Performance Group of New York e foi seu diretor entre 1967 e 1980.

³⁰ Schechner, Richard, *Op. Cit.*, p. 28.

Juan Carlos Rico fala-nos da performance apenas como uma actividade teatral, onde predomina o gesto e a mímica e no qual podem, eventualmente, ser utilizados elementos plásticos³¹, mas por outro lado, Antonino Solmer, quando define performance, refere que esta é uma “forma de expressão artística contemporânea que consiste em produzir gestos, actos ou acontecimentos cuja duração constitui a própria obra”³². De facto, e na minha opinião, a adequação deste termo deveria ser estendida a todas as apresentações artísticas que impliquem uma acção e um público-espectador. Ainda assim, esta reflexão será melhor aprofundada no seguimento deste capítulo.

Aquando da abordagem da performance, Richard Schechner demonstra que esta deve ser analisada como um processo que se divide em três fases, subdivididas em dez partes: “Proto-performance – training, workshop, rehearsal; Performance – warm-up, public performance, events/ contexts sustaining public performance and cooldown; Aftermath – critical responses, archives and memories.”³³. É preciso anotar que nem todos os processos performativos passam por todas as fases, dependendo do género, época e do artista que as produz.

Um outro conceito que tem vindo a ser trabalhado neste contexto é o de performatividade. Este conceito está intimamente ligado ao pós-modernismo, no qual esta ideia de performance se estende para além das artes e dos rituais e abrange todos os aspectos da vida social e artística³⁴.

A nível académico, emergem centros e departamentos ligados aos estudos performativos. Richard Schechner define, igualmente, o comportamento humano como o seu principal objeto de estudo. Porém, a actividade artística assume uma importância relevante nos projetos que desenvolvem. Refere, também, que muitos artistas têm vindo a desenvolver estudos e projetos académicos em torno dos seus trabalhos artísticos.

A arte e a performance, ao serem discutidas no seu relacionamento, levantam questões em torno da execução da obra. O que devemos, então, considerar como a

³¹ Rico, Juan Carlos, *Museos. Arquitectura. Arte. Los Espacios Expositivos*, [s.l.], Sílex, 1999, p. 254.

³² Solmer, Antonino, *Manual de Teatro*, Lisboa, Cadernos ContraCena/ Temas e Debates, 2003, p. 51.

³³ Schechner, Richard, *Op. Cit.*, p. 225.

³⁴ *Op. Cit.*, p. 129.

execução de uma obra? Será que nos referimos ao acto de pintar um quadro, esculpir uma pedra, escrever um romance, compor uma ópera? Será que quando nos referimos à representação de um ator ou ao canto de um cantor também estamos a falar de execução de uma obra? Croce³⁵ entendia que a representação de uma peça de teatro ou de um poema eram obras novas e diferentes da original, e que, no caso da execução musical, o músico era responsável por uma recriação da obra original, cunhada pela sua interpretação. Por sua vez, Pareyson via a execução de uma obra como um conceito que deveria ser estendido a todas as artes³⁶, opinião com a qual concordo.

É curioso, ao reflectirmos sobre estas duas dimensões (indissociáveis) da arte e performance, analisar a forma como ambas, em conjunto trabalham outros conceitos ou direcções. Quando nos referimos à performance, como performance artística é preponderante identificar o que a difere dos restantes géneros artísticos. Será que perde a característica plástica e/ ou material? Como lida com as dimensões espacial e temporal?

Tendencialmente, incluímos a performance artística no campo do imaterial e do efémero, pois, unanimemente constatamos que a obra é algo que não podemos guardar ou fruir como objecto, mas seria insuficiente caracterizá-la somente desta forma. Os gestos, o som e a fruição do público encontram-se direccionados para o imaterial, mas não são os únicos constituintes de uma performance artística.

Alain Badiou³⁷ introduz uma ideia que manifesta a fragilidade destas fronteiras: “Há «plástico» desde que o gesto de mostração que designa a Ideia organize a primazia do espaço (ou do contorno) sobre o tempo. Há teatro [teatro como performance artística

³⁵ Benedetto Croce (1866-1952), historiador e filósofo italiano. A sua obra é dominada tematicamente pela estética e a história da filosofia. Como político, foi ministro da educação em 1920/1921, e, apesar de inicialmente ter apoiado Mussolini, foi um dos seus mais acérrimos opositores. Morre, no ano de 1952, em Nápoles. Algumas das suas obras mais relevantes nesta área são: *L'Estetica come scienza dell'espressione e linguística generale* (1902) e *Breviario di estetica* (1912).

³⁶Eco, Umberto, *Op. Cit.*, p. 12

³⁷ Alain Badiou (n. 1937), nasce em Rabat (Marrocos). Filósofo, dramaturgo e novelista de nacionalidade francesa. É conhecido pela sua militância maoísta. Realizou o curso na École Normale Supérieure de Paris entre 1956 e 1961. Lecionou, de 1969 até 1999, na Universidade de Paris VIII e na ENS, do qual foi, posteriormente, diretor do departamento de filosofia. Das suas obras destacam-se: *Teoria do Sujeito* (1982), *Manifesto pela Filosofia* (1989), *Pequeno manual de inestética* (1998) e *Segundo Manifesto pela Filosofia* (2009).

de carácter imaterial] desde que a mostração organiza a primazia manifesta do tempo sobre o espaço.”³⁸.

Ainda acerca desta mistura entre o «plástico» (material) e o imaterial, apraz-me utilizar como exemplo a obra de Wassily Kandinsky *Quadros para uma exposição*, apresentada no Teatro Friedrich em Dessau, no qual utilizou pinturas suas como personagens do poema musical com o mesmo título de Modest Mussorgsky. O próprio Mussorgsky inspirou-se numa exposição de aguarelas naturalistas aquando da composição da obra.

Poderemos, ainda, considerar o denominado «dripping» de Pollock como um exemplo, misturando a dança e a pintura, ou melhor, constituindo o momento em que a pintura volta a tornar-se, também, dança.

No entanto, no que concerne às dimensões espacial e temporal, nitidamente, percebemos que, no que se trata da performance artística, esta trabalha ambas. Adolphe Appia explica isso de uma forma muito clara: “No espaço, a duração exprimir-se-á por uma sucessão de formas, portanto movimento. No tempo, o espaço exprimir-se-á por uma sucessão de palavras e de sons, isto é, por durações diversas que ditam a extensão do movimento.”³⁹. De uma forma ainda mais simples e sem cair no erro de delimitar fronteiras em conceitos tão amplos, podemos considerar que, acima de tudo, a performance artística é uma sequência espaço-temporal.

2.3.Entre Performance Artística e ‘Performance Art’

Partindo do pressuposto de que a performance artística engloba as expressões artísticas que têm como objecto de trabalho a dimensão espaço-temporal, impõe-se a questão: será que podemos integrar neste conceito a ‘performance art’? Apesar de esta advir directamente das artes plásticas, não é também uma expressão artística que assenta as suas premissas no trabalho do espaço e do tempo?

³⁸Plasencia, Clara (dir.), *Um teatro sem teatro [catálogo]*, Barcelona/ Lisboa, Museu d’Art Contemporani/ Museu Colecção Berardo, [s.d.], p. 22.

³⁹ Appia, Adolphe, *Op. Cit.*, p. 30.

De uma forma restrita, identificamos como performances artísticas as manifestações que têm origem no teatro, na dança ou na música, mas como caracterizamos os ‘happenings’ de Kaprow ou as performances dos primeiros futuristas?

Apesar de o termo ‘performance art’ só ter surgido no decorrer dos anos 70, a sua génese encontra-se mais atrás, nas primeiras vanguardas artísticas, nomeadamente com o advento do futurismo. Nomes como Boccioni advogavam que “a pintura deixou de ser uma cena exterior, o cenário de um espectáculo teatral”⁴⁰ e, viram-se, deste modo, para uma manifestação artística que não fosse passível de ser vendida ou pendurada nas paredes de um museu. Desejavam produzir uma arte que obrigasse o público a conhecer as suas ideias. Esta tendência performativa por parte de artistas plásticos pautou estas vanguardas; tiveram um papel preponderante no Cabaret Voltaire em Zurique e no movimento surrealista ao longo da década de 20. Incontornável, nesta época, foi também, o contributo da escola da Bauhaus neste domínio. A escola da Bauhaus surge em 1919 com o intuito da junção das artes, desde as artes plásticas, arquitetura e teatro. A apresentação das performances decorria em festas e encontros entre os artistas, tais como Oskar Schlemmer, Anni Albers ou Lyonel Feininger. A Bauhaus reforçou, igualmente, a importância da performance como um meio de expressão independente. Estas práticas estenderam-se até ao encerramento definitivo da escola já em 1933.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, principalmente na década de 50, a performance é assumida pelos artistas como um meio de expressão concretizável, tanto na Europa, EUA ou Japão. Surge, nesta década, como uma forma de contrariar o espírito apolítico de outras tendência e movimentos artísticos como era o caso do expressionismo abstrato. Emergem, neste contexto, três grandes nomes da ‘performance art’: Yves Klein⁴¹, Piero Manzoni⁴² e Joseph Beuys⁴³.

⁴⁰Goldberg, Roselee, *Op. Cit*, p. 20.

⁴¹ Yves Klein (1928-1962), foi um artista francês, considerado pelo críticos como um apologista do neodadaísmo. A sua obra plástica é caracterizada pelos seus trabalhos monocromáticos. Nos anos 50, expõe em diversas galerias em Paris – Galeria Colette Alendy e Galeria Iris Clert. Em 1960, funda o grupo Novo Realismo juntamente com Pierre Restany. Dedicou-se, principalmente no final da década de 50, à ‘performance art’. Morre aos 34 anos em Paris: Stich, Sidra, *Yves Klein*, Londres, Hayward Gallery, 1994.

Inserido na ‘performance art’ mas com contornos ligeiramente diferentes, o ‘happening’ nasce como conceito, e não como movimento, em 1959, através da obra performativa *18 happenings in 6 parts*, de Allan Kaprow. Esta obra pretendia envolver a audiência numa série de actividades remissivas do quotidiano, ou seja, consistia num conjunto de actividades que possibilitavam, de forma única e irrepetível, o “experienciar” do público. O próprio Allan Kaprow definia ‘happening’ como “art events that simply happened without Picture frames, plots, or any marks of orthodox visual arts, theatre, dance or music.”⁴⁴. Além desta definição deixou patentes sete princípios básicos dos ‘happenings’, dos quais destaco os seguintes: “1. Time, which follows closely on spatial consideration should be variable and discontinuous; 2. Happenings should be performed only once; 3. Audience should be eliminated – everyone at a happening participates in it;”⁴⁵.

Contudo, é preciso ter em conta que nunca se formou um grupo e/ ou movimento em torno do ‘happening’, muito menos era consensual o termo ‘happening’ no seio dos artistas que o praticavam.

Em 1961, por George Macunias⁴⁶, através da *Revista Fluxus* foi organizado um grupo com o mesmo nome que abrangia artistas tanto da Europa, EUA como o Japão. Os membros deste grupo recusavam a visão tradicional do objecto artístico e

⁴² Piero Manzoni (1933-1963), foi um artista italiano, reconhecido, nomeadamente, pelas suas obras conceptuais. Utilizou diversos materiais nos seus trabalhos, desde tinta fosforescente, fibras de vidro, algodão branco, pelo de coelho, etc. A sua obra mais conhecida é, indubitavelmente, *Merde d'artiste*, uma obra performativa, na qual o artista defecou em 90 latas e etiquetou-as com a legenda: “Merde d'artiste” (1961). Morreu no ano de 1963, em Milão: Manzoni, Piero, *Piero Manzoni: Paintings, Reliefs and Objects*, London, Tate Gallery, 1974.

⁴³ Joseph Beuys (1921-1986), foi um artista alemão que apresentou a sua obra em diversos contextos, formatos e materiais: desde escultura, performance, vídeo, happening ou instalação, de forma individual ou inserido em algum movimento, como o caso do Fluxus. Estudou na escola de arte de Dusseldorf entre 1946 e 1951. Uma das suas obras performativas mais conhecidas é, por exemplo, *I love America and America loves me* (1974). Morre, no ano de 1986, em Dusseldorf.

⁴⁴ Schechner, Richard, *Op. Cit.*, p. 164.

⁴⁵ *Op. Cit.*, p. 166.

⁴⁶ George Macunias (1931-1978), nasceu na Lituânia, mas obteve a nacionalidade norte-americana. Foi fundador do movimento Fluxus e ficou, igualmente, reconhecido pelos seus happenings e pelos trabalhos conjuntos com artistas como Yoko Ono, Joseph Beuys, George Brecht, Nam June Paik, Wolf Vostell e Dick Higgins. Morre, de cancro no pâncreas, em 1978, nos EUA.

declaravam-se como anti-arte; assim, um dos meios mais usuais era, precisamente, a performance.

Ao longo da década de 70, a arte conceptual atingira o seu auge e, consequentemente, a ‘performance art’, forma de expressão das ideias, tornara-se a forma de arte mais visível desse período.

Surgem, inclusivamente, espaços dedicados às apresentações dessas performances, os museus patrocinam festivais, fundam-se revistas especializadas e as escolas de arte introduzem a performance nos seus cursos. Este reconhecimento oficial incitou os artistas mais novos a encontrar percursos menos convencionais, pois nunca antes estes artistas tinham dependido do reconhecimento do dito ‘establishment’ e a sua postura sempre foi contraditória ao ‘mainstream’ e ao academismo. Ao longo desta década de 70, muitos jovens artistas passaram diretamente das escolas de arte para a prática da performance, todavia, cada vez mais dramaturgos e músicos, nomeadamente norte-americanos, trabalharam no contexto da ‘performance art’. Resultado dessas adaptações foram os trabalhos de Robert Wilson⁴⁷ ou Richard Foreman⁴⁸.

Durante os anos 80, a ‘performance art’ adquire um carácter de entretenimento moderno, devido, em grande medida, à sua viragem para os ‘media’ e o espectáculo a partir de 1979. A ‘performance art’ torna-se, assim, mais acessível e volta a sua atenção para elementos como o cenário ou os figurinos, bem como para modos de expressão como o cabaré ou o teatro de variedades.

⁴⁷ Robert Wilson (n. 1941), dramaturgo e encenador norte-americano. É reconhecido pelo seu percurso vanguardista no teatro e pela sua intervenção em diversos campos artísticos como escultor, coreógrafo, performer, pintor, ‘video artist’, e designer de luz e som. Uma das suas obras mais conhecidas, em parceria com o compositor Philip Glass é *Einstein on the Beach* (1976): Holmberg, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge UP, 1996.

⁴⁸ Richard Foreman (n. 1937), dramaturgo vanguardista norte-americano. Fundador do Ontological-Hysteric Theatre. As suas obras são reconhecidas pela capacidade de “despertar” a audiência, colocando o foco dos seus trabalhos no texto, no desenho de luz, na performance dos atores e, principalmente, na relação entre palco e plateia. Ele próprio descreve as suas obras como “teatro total”.

Roselee Goldberg ao caracterizar a ‘performance art’ hoje em dia, refere o seguinte: “reflete a velocidade inerente à indústria das comunicações, mas é também um antídoto indispensável para o efeito da alienação provocada pela tecnologia”⁴⁹.

Dois conceitos que foram largamente trabalhados na ‘performance art’, tanto ideologicamente como na sua prática, foram a obra de arte total e arte viva.

Obra de arte total, ou no seu étimo original Gesamtkunstwerk, foi um termo criado pelo compositor alemão Richard Wagner⁵⁰ que pretendia através das suas obras juntar em palco todas as artes (teatro, música, dança e artes plásticas). Este conceito foi resgatado por vários artistas das vanguardas artísticas, adaptando-o às suas performances. Neste contexto, talvez, o melhor exemplo seja dado pela Bauhaus, onde este conceito se expandiu, resultando em produções cuidadosamente concebidas e coreografadas. Este conceito ganha uma nova dimensão e persegue o objectivo de, através de todos os meios artísticos disponíveis, realizar uma obra que os consiga englobar de uma forma orgânica, nomeadamente, tendo em conta as novas tecnologias.

A ideia de uma arte viva é advogada por todos os performers: queriam expressar-se de forma não objectual, ao vivo. Como grande parte dos artistas dedicados à ‘performance art’ tiveram a sua origem nas artes plásticas, principalmente na pintura e escultura, as suas performances reflectiam ao mesmo tempo os objectos escultóricos e os quadros que produziam, mas oferecendo-lhes uma forma de os tornar objetos dotados de movimento; tornavam as suas performances uma extensão da vida quotidiana, relacionadas com o que estariam a pintar ou a esculpir e, ainda, refletiam a necessidade de trabalhar o tempo como material plástico.

Como fui referindo até agora, a performance, desde os futuristas até aos dias de hoje, é caracterizada como uma expressão artística que vive da procura de outros meios de avaliar a experiência artística no quotidiano, bem como, da provocação do público, obrigando-os a repensar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura. Quando

⁴⁹Goldberg, Roselee, *Op. Cit.*, p. 281.

⁵⁰ Richard Wagner (1813-1883), compositor, encenador e escritor alemão. Reconhecido pelas suas óperas, Wagner tentou implementar o conceito de Obra de Arte Total, ou seja, a junção, em palco, de todas as formas de arte (teatro, dança, música, artes plásticas). Pelas características distintas das suas obras, este fundou o seu próprio Teatro, o Teatro Bayreuth, onde ainda hoje se realiza o festival com o mesmo nome:

tratamos das artes performativas e a sua relação com a ‘performance art’, nomeadamente o teatro, percebemos que existem vários pontos divergentes. O que, no meu ponto de vista, se mostra mais pertinente é o próprio lugar do performer. Na ‘performance art’, o performer é o artista e não uma personagem e o conteúdo raramente segue uma narrativa nos moldes tradicionais⁵¹. A versatilidade de géneros da ‘performance art’ é múltipla; tanto pode consistir numa série de gestos íntimos ou numa manifestação teatral; pode durar breves minutos ou várias horas; ser apresentada uma única vez ou repetida diversas vezes; ser fruto de improvisação ou de muitas horas de ensaio. Boccioni, por exemplo, considerava que através da performance se poderia implantar um novo tipo de teatro artístico⁵². Ainda assim, muitos artistas defensores da performance assumiam-se como contrários ao teatro. Todavia, o teatro não poderá ser rejeitado na sua totalidade quando falamos em ‘performance art’. A simples presença de um público que assiste a uma acção já é um dos elos de ligação entre ambos.

Há que realçar o facto destas divergências se terem vindo a desvanecer, nomeadamente a partir da década de 80, quando a ‘performance art’ passou a integrar os programas oficiais de instituições e escolas de arte, assim como dos ‘media’. Muitos artistas assentaram os seus trabalhos na junção da ‘performance art’ com o teatro, tais como Roberto Wilson, Richard Foreman ou Pina Bausch⁵³.

Simon Shepherd e Mick Wallis, na sua obra *Drama/ Theatre/ Performance* afirmam o seguinte: “performance art is founded on an essentialist resistance to the representationalism of dominant theatre practice”⁵⁴.

Esta, talvez, seja a maior divergência entre ambos. Contudo, na sua prática, tanto a ‘performance art’ como as restantes artes performativas, se movimentam na mesma

⁵¹ Op. Cit., p. 9.

⁵² Op. Cit., p. 20

⁵³ Pina Bausch (1940-2009), foi uma bailarina, coreógrafa alemã. Ficou conhecida pela forma como as suas coreografias se baseavam nas vivências dos bailarinos e na tensão entre o masculino e o feminino. Rompe com formas tradicionais da dança-teatro, utilizando-se de ações paralelas, contraposições estéticas, repetições propositais e uma linguagem corporal incomum para a época. Foi diretora do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Morre de cancro em 2009.

⁵⁴ Shepherd, Simon, Wallis, Mick, *Drama/ Theatre/ Performance*, New York/ London, Routledge, 2004, p. 83..

dimensão espaço-temporal e é esse o seu material de trabalho. Além disso, tanto uma performance de Claes Oldenburg ou Jim Dine, um concerto da Filarmónica de Berlim, uma peça de Brecht como um bailado de Prokofiev implicam a existência do espectador e incitam à sua envolvimento como agentes de uma prática colectiva. Por último, ao contrário do que se assume no imediato, tal como a ‘performance art’, o teatro também pertence ao domínio não só psicológico, mas plástico e físico. Neste contexto, Antonin Artaud define o teatro como detentor de uma linguagem física⁵⁵.

Este balanço entre o que aproxima e afasta a ‘performance art’, oriunda das artes plásticas, das tradicionais artes performativas como a música, a dança, e principalmente, o teatro, com o qual essa discussão é mais acesa, serviu para nos auxiliar na resposta à seguinte questão: podemos englobar a ‘performance art’ nas características que definem as artes performativas?

Segundo a minha análise e na minha opinião, a partir do momento que existe um momento de performance, independentemente da existência de um guião, do espaço escolhido, da duração dessa performance ou da formação e intuito do(s) performer(s), esta pode ser inserida neste conjunto tão heterogéneo, que são as artes performativas. Considero, igualmente, que a excessiva categorização destas expressões artísticas têm dois pontos iminentemente negativos: impossibilitam a análise e a fruição dessas manifestações artísticas de uma forma mais livre e despreconceituosa, assim como implicam uma caracterização que, na grande maioria das vezes, não foi feita, nem sequer pensada pelo(s) seu(s) autor(es).

Como disse Peter Brook: “Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma ação teatral”⁵⁶ ou, como eu acrescentaria, uma acção performativa.

⁵⁵Artaud, Antonin, *O Teatro e o seu Duplo*, Lisboa, Fenda, 1996, p. 69.

⁵⁶Brook, Peter, *O Espaço Vazio*, Lisboa, Orfeu Negro, 2008, p. 7.

2.4. Entre Artes do Espectáculo e Artes Performativas

Quando aferimos uma discussão conceptual em torno da performance artística, devemos ter em linha de conta todos os termos utilizados que, de forma total ou parcial, a ela se referem. Assim, mais uma questão se levanta: como definimos e aplicamos o conceito de espectáculo neste contexto e de que forma este se relaciona com o conceito de artes performativas?

O termo ‘espectáculo’, etimologicamente, advém do latim «spectare» que significa «ver com atenção» e, o substantivo «spectaculum» referente a «tudo o que é visto». Na sua génese, na Roma antiga, o termo servia apenas para designar as lutas e jogos ou o circo. Só começou a ser utilizado para o teatro no século XVI, designando a prática do teatro como algo que é dado a ver. Daí até aos dias de hoje, expressões como «sala de espectáculo» ou «ir ao espectáculo» são vulgarmente usadas quando nos referimos à prática teatral ou mesmo a um concerto ou um bailado. Todavia, são mais frequentes no domínio do teatro que nas restantes.

Por outro lado, a performance artística é um conceito atual, datado da década de 70 do século XX, e foi, inicialmente, utilizado para designar um fenómeno artístico emergente do século passado, o qual podemos também definir como uma teatralização da acção e das obras plásticas, mas também de experiências, artísticas ou não, extremamente variadas. Estas manifestações poderiam, assim, recorrer à música, à dança ou ao teatro, de modo a cumprirem esse objectivo principal.

Deste modo, ligados a estes dois termos base, surgem dois conceitos que designam estas manifestações: Artes do Espectáculo e Artes Performativas. Mas, ainda assim, serão estas as únicas que encontramos neste universo de pluralidade conceptual?

Quando nos referimos a estes termos, temos de ter em conta as diferenças idiomáticas e restringirmos esta parte da discussão conceptual exclusivamente à língua portuguesa. A pluralidade de conceitos não é equivalente nos restantes idiomas, por exemplo, enquanto em português podemos encontrar os termos Artes do Espectáculo, Artes Performativas, Artes Cénicas ou Artes de Palco, na língua inglesa estas designam-se por ‘Performing Arts’ e, na língua francesa, por ‘Arts de la Scène’ ou ‘Arts du Spectacle’.

Após este primeiro esclarecimento idiomático, é premente deslindar as directrizes que definem e caracterizam esta pluralidade de conceitos e adequá-los às práticas artísticas a que melhor correspondem.

Ao falarmos de Artes Cénicas, Artes de Palco, Artes do Espectáculo ou Artes Performativas, parece, à partida, estarmos-nos a referir ao mesmo domínio e ao mesmo objecto conceptual. No entanto, numa análise mais detalhada, percebemos imediatamente que, apesar de dizerem respeito a uma mesma área de actividade – as artes –, cada um dos conceitos concerne a práticas distintas.

No que diz respeito ao termo Artes Cénicas, este remete-nos para todas as formas de arte que se desenvolvem num local de representação que pode ser um palco, uma galeria ou nas ruas; remete-nos ainda para as práticas artísticas que assentam a sua realização na existência da «cena», fisicamente designada como a parte principal do palco, ou seja, o espaço utilizado para a representação, tais como o teatro, dança ou a ópera.

Relativamente a Artes de Palco, a sua designação está muito próxima da anterior, contudo, é delimitado pela execução dessas manifestações artísticas em palco. Neste caso, ao aplicarmos este termo estamos a fazer referência às seguintes práticas artísticas: teatro, dança e música.

Artes do Espectáculo, talvez seja, a par com o termo Artes Performativas, o mais abrangente. Quando nos referimos às Artes do Espectáculo englobamos todas as manifestações artísticas que nos são dadas a assistir. Como nos disse Littré⁵⁷: “Les comédiens vont au théâtre aussi bien que tous ceux que y ont affaire. Le public payant va au spectacle”⁵⁸. Ou seja, disto podemos afirmar que artes do espectáculo se direcciona mais para o domínio do que se vê e não tanto do que se faz; trata predominantemente do prisma do espectador em detrimento do ator, performer ou artista.

⁵⁷ Émile Littré (1801-1881), lexicógrafo e filósofo francês, reconhecido pela autoria do *Dictionnaire de la langue française*.

⁵⁸ Corvin, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre L-Z*, Paris, Bordon, 1995, p. 849.

Por sua vez, as Artes Performativas abarcam todas as formas de arte que impliquem uma performance, ou seja, uma ação dinamizada por um ou mais performers, seja este em teatro, dança, música, circo ou ‘performance art’ e implica, igualmente, a presença de público.

Como já puderam constatar, neste contexto, e após uma análise conceptual aprofundada, considereei que o termo mais adequado seria o de Artes Performativas. Esta escolha prende-se não só com a insuficiência ou limitações das restantes designações, como também, por uma questão de adequação ao universo académico e artístico actuais.

A nível académico são, já, inúmeros os centros ou departamentos universitários ligados aos estudos performativos, os quais designam as manifestações artísticas performativas de artes performativas. Inclusivamente, no próprio meio artístico, nas referências a trabalhos actuais ou de curadoria neste ramo, o termo utilizado é o já mencionado.

No que concerne às limitações impostas pelas restantes designações, estas são facilmente apontadas. Tanto o termo Artes Cénicas como Artes de Palco são fortemente restritivas, senão vejamos: no primeiro caso, este exclui as práticas artísticas que não assentem a sua realização na representação em cena, logo o circo, a música e a ‘performance art’ não são englobadas; no segundo caso, a restrição verifica-se a nível espacial, excluindo qualquer manifestação artísticas que não seja apresentada em palco. Em relação ao termo Artes do Espetáculo, apesar de, como já referi anteriormente, ser o mais abrangente a par com o de Artes Performativas e, inclusivamente, ser utilizado em referências académicas (SIBMAS – Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle), ainda assim, considero que, devido à actualização de conceitos premente e mais específica, este não é o mais adequado neste contexto.

Assim, e após a verificação destes argumentos, considero o conceito de Artes Performativas, o termo mais adequado, pertinente e actual.

No entanto, talvez a questão acerca do que é a arte se mantenha na sombra de toda esta discussão conceptual. Perante este facto, proponho terminar este primeiro capítulo com uma citação de Richard Schechner: “People all around the world know how to distinguish «good» from «bad» dancing, singing, orating, storytelling, sculpting, fabric design, pottery, and so on. But what makes «good» or «bad» varies greatly from

place to place, time to time and evens occasion. The ritual objects of one culture or one historical period become the artworks of other cultures or periods. Museums of art are full of paintings and objects that once were regarded as sacred. Furthermore, even if a performance has a strong aesthetic dimension, it is not necessarily «art» (...) Deciding what is art depends on context, historical circumstances, use and local conventions.”⁵⁹.

⁵⁹ Schechner, Richard, *Op. Cit.*, p. 32.

3. Memória e Património: a Musealização das Artes Performativas – Que Acervos?

“Melpómene e Tália, musas da tragédia e da comédia, eram, segundo a mitologia grega, filhas de Zeus e de Mnemósine, a deusa da memória. A elas e às suas sete irmãs um templo foi consagrado, a que se deu o nome de Museu.”

- Rebello, Luiz Francisco, “Sonhar (com) o Teatro”, in *Museu Nacional do Teatro – Roteiro*, Lisboa, IMC, 2004, p. 9 –

3.1. Memória e Património em Performance Artística

Apesar de estar consciente da abrangência destes conceitos, não quis deixar de dedicar um breve capítulo ao seu esclarecimento e, acima de tudo, à ligação existente entre estes.

Tratando-se a temática central deste trabalho, as artes performativas, as questões que se impõem imediatamente são: Que memórias são despoletadas pelas artes performativas? Que património é ou pode ser atribuído a estas artes?

Quando falamos do conceito de memória há uma ideia-chave da qual não nos podemos esquecer: “a elaboração da memória dá-se no presente e para responder às solicitações do presente”⁶⁰, ou seja, tudo quanto é produzido no passado é um elemento de memória que só obtém o seu “re-significado” no tempo presente. Este conceito de memória que acabo de introduzir é a denominada memória colectiva. É, precisamente, em memória colectiva que nos devemos focar aquando da abordagem às artes performativas. Esta abrange, assim, um número plural de pessoas, independentemente da sua nacionalidade, estatuto social, género ou formação académica.

Num exercício despretensioso, questionei algumas pessoas (profissionais, amadores e apreciadores destas artes) sobre qual era a primeira palavra que lhes ocorria quando pensavam em “palco”. As respostas foram extremamente variadas, mas todas se

⁶⁰ Carvalho, Marcelo Dias, Almeida, M. Cristina Barbosa, “Património do Efémere”, in *Em Questão*, vol. III, nº 1, Porto Alegre, [s.n.], 2005, p. 175.

relacionam com a memória que advém do contacto direto (como *performer* ou espectador) com as artes performativas.

De forma sucinta, os resultados podem subdividir-se pelas seguintes temáticas: memória artística (Espectáculo, Artista, Performance, Arte, Dança, Concerto, Solo, Teatro, Actor, Cantor, Improviso, Acção, Música, Amélia [Rey Colaço]), memória técnica (Luzes, Madeira, Vermelho, Movimento, Cadeira), memória comunicacional (Aplausos, Partilha, Público, Riso, Comunicação) e, por fim, a mais relevante, a memória afetiva (Magia, Nervosismo, Adrenalina, Liberdade, Calor, Vida, Emoções, Catarse, Medo, Satisfação, Sonho, Casa, Caminho, Força, Prazer, Divertimento). Estes são apenas alguns exemplos de um conjunto de, até agora, sessenta e cinco contributos diferentes num universo de setenta e sete inquiridos.

Os inquiridos formam um grupo heterogéneo: idade entre os 16 e os 60 anos, entre eles, músicos, actores, estudantes das mais diversas áreas, bailarinos, cenógrafos, professores, médicos, técnicos de som e luz, etc., a nível nacional (provenientes/residentes nos distritos de Lisboa, Porto, Coimbra e Viseu). Esta pequena recolha de testemunhos é, apenas, uma demonstração de alguns elementos que integram a experiência ou o imaginário das artes performativas.

Deste exercício informal, conclui que existe uma forte predominância de uma vertente emocional e afetiva quando tratamos esta temática.

Inserido nesta lógica, Peter Brook explica como se desenvolve o processo de memória relacionado com a prática das artes performativas e com quem as assiste (o espectador): “Quando um espectáculo acaba, o que é que sobra? A diversão pode ser esquecida, mas a emoção forte também desaparece e os argumentos perdem a sua linha. (...) O acontecimento deixa na memória um rasto de um esboço, de um gesto, de um traço, de um cheiro – de uma imagem. É a imagem central da peça que permanece, a sua silhueta, e os elementos estiverem bem misturados, esta silhueta será o seu significado, esta forma será a essência daquilo que ela tem para dizer. Quando anos depois me lembro de uma experiência teatral impressionante, encontro um núcleo gravado na minha memória (...) Não tenho esperança de me lembrar dos significados com exactidão, embora consiga reconstruir vários significados a partir daquele núcleo.”⁶¹

⁶¹ Brook, Peter, *Op. Cit.*, p. 198.

Apesar de se referir apenas ao Teatro, a afirmação de Georges Banu⁶² pode ser extensível às restantes artes performativas: “La mémoire au théâtre renvoie à des événements anciens dont on ne peut ni citer des extraits, ni consulter la réalité. La mémoire du théâtre pour fonctionner au niveau de l’écrit, appelle la métaphore, l’analogie, car l’événement subsiste pour le temps à venir à condition qu’il suscite dans le témoin non pas un discours critique qu’un discours d’art où le souvenir et la subjectivité, la mémoire du théâtre sans cette distorsion.”⁶³.

Após esta breve reflexão sobre a relação entre memória e as artes performativas, o conceito de património deve, igualmente, integrar esta discussão.

Apesar da diversidade etimológica do conceito de património: “património”, nos países de origem latina, “heritage”, nos países anglo-saxónicos e, ainda, “Denkmalpflege” nos países germânicos, há uma linha comum em todos eles: a ideia de algo que passa de geração em geração, seja como herança familiar, colectiva, com uma dimensão política ou cultural.

Como refere Peter Howard, “heritage is taken to include everything that people want to save”⁶⁴, e, ainda, “Identification is all. Heritage can be regarded as anything that someone wishes to conserve or to collect and to pass on to future generations”⁶⁵.

Segundo, ainda, a linha de Peter Howard, no que diz respeito às artes performativas, este integra-as nas “actividades” como património, as quais adquirem esse estatuto no momento da sua criação, i.e., nas suas palavras: “there are many phenomenon that people try to conserve, [...] With sport and religion we must also link the performing arts. [...] Music, dance are also major parts of heritage identity.”⁶⁶

Contudo, e conhecendo as várias tipologias de património, que patrimónios podemos obter a partir das artes performativas?

Poderia simplificar o assunto e responder a esta questão de forma enumerativa e elaborando uma listagem dos objectos que estão nos museus, em arquivos ou

⁶² George Banu (n. 1943), é um teórico do teatro romeno e professor universitário na Sorbonne, em Paris.

⁶³ Alvarez, José Carlos (ed.), *Documentation des Arts du Spectacle dans une société en mutation – Documentation/ Actes*, Lisboa, SIBMAS, 1994, p. 22.

⁶⁴ Howard, Peter, *Heritage: management, interpretation, identity*, London, Continuum, 2003, p. 1.

⁶⁵ Op. Cit., p. 6.

⁶⁶ Op. Cit., p. 186-188.

classificados como património imóvel. Por outro lado, prefiro iniciar a minha reflexão com uma frase bastante sintética de Richard Schechner acerca desta temática: “Even the memory of performance fades quickly.”⁶⁷. Quando Richard Schechner transmite esta ideia, não faz distinção entre uma performance que tenha sido assistida por mais ou menos pessoas, com mais ou menos sucesso, pois, seja de que forma for, mesmo as performances que tenham sido célebres na época da sua apresentação, depois só são lembradas quando são investigadas/ pesquisadas. Ainda na linha de pensamento de Richard Schechner, e como foi referido no Capítulo I desta dissertação, este subdivide a performance em três fases, da qual a última se intitula “Aftermath” e encerra em si três fases: “critical responses, archives and memories”⁶⁸. Mas qual a persistência temporal destas componentes?

Primeiramente, devemos ter em conta que o que resulta de uma performance pode ser visto sob dois prismas: o que tem impacto a curto-prazo, na hora em que termina uma apresentação e o que resta desta a longo prazo e que serve de material de estudo dessa mesma performance. Esse impacto a curto prazo pode ver-se nas reacções dos próprios performers e dos espectadores logo após o final da apresentação em que participaram ou a que assistiram. O que permanece a longo prazo é aquilo a que Richard Schechner denomina de “Aftermath”. Sobre a sua persistência temporal, esta é igualmente relativa e mutável de época para época, de apresentação para apresentação, não fosse estar intimamente ligada a um processo em constante alteração e transformação como o da memória. Daí, Schechner referir, também, o seguinte: “Having acknowledge the potential longevity of the aftermath, it is also true that most aftermaths are relatively brief or sequestered in personal memories.”⁶⁹.

Hoje em dia, quando nos referimos a este “aftermath”, estamos a falar exactamente do quê? Citando, mais uma vez, o próprio autor deste termo, “In modern times, the immediate aftermath of publicly presented performances consists of the response by the agents of official culture – reviewers and critics (...) There are also the memories of those participating in and attending the event. (...) After a time, many of

⁶⁷ Schechner, Richard, *Op. Cit.*, 2006, p. 247.

⁶⁸ *Op. Cit.*, p. 225.

⁶⁹ *Op. Cit.*, p. 246.

these responses come to reside in the «archive», an umbrella term that means what can be accessed by various performance-forensic means”⁷⁰.

Curiosamente, e sob o mesmo contexto conceptual, Umberto Eco propõe que falemos cientificamente sobre uma obra de arte, o que só seria possível utilizando o material que delas resultasse, como um documento comprovativo do nascimento da obra, esboços, redacções preliminares ou críticas que outros fizeram da obra⁷¹. Mas seria possível realizar este exercício sobre uma obra de arte performativa? A este propósito, mais uma vez, Richard Schechner refere que “Performance can be studied from the point of view of actions enacted, of the spaces in which performances takes place, of the temporal structure of a performance, and as events surrounding and succeeding the performance, both affected by it and affecting it”⁷².

Assim sendo, podemos facilmente depreender que deste chamado “aftermath”, que em português arriscaria traduzir por pós-performance, resulta parte do dito património atrás referido. Mas, então, como classificamos e denominamos esse mesmo património?

Primeiramente, devemos considerá-lo, de forma conjunta e genérica como património cultural, ou seja, e como diz inclusivamente a Lei nº 107/2001, de 8 de Setembro, no artº 2º “1. (...) integram o património cultural todos os bens que, sendo testemunhos com valor de civilização ou de cultura portadores de interesse cultural relevante, devam ser objectos de especial protecção e valorização. [...] 3. O interesse cultural relevante, designadamente, histórico, paleontológico, arqueológico, arquitectónico, linguístico, documental, artístico (...) dos bens que integram o património cultural reflectirá valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade, singularidade e exemplaridade. 4 – Integram, igualmente, o património cultural aqueles bens imateriais que constituem parcelas estruturantes da identidade e da memória colectiva (...)”.

Podemos, eventualmente, interrogar-nos, após a leitura destes pontos precedentes e igualmente, da *Convenção para a protecção do património mundial, cultural e natural* (1972), da UNESCO, que as definições e categorias apresentadas nem

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Eco, Umberto, *Op. Cit.*, p. 49.

⁷² Schechner, Richard, *Op. Cit.*, p. 225.

sempre são suficientes para englobar o património resultante da prática das artes performativas.

Com isto, e para melhor estruturar uma reflexão teórica sobre estas questões, será pertinente debruçar-me, igualmente, sobre as características desse património e de que forma são contempladas pela classificação patrimonial – património material e imaterial.

Contudo, e conhecendo as várias tipologias de património, que patrimónios podemos obter a partir das artes performativas? Numa resposta sucinta, na medida em que será aprofundada mais à frente, as artes performativas criam tanto património material (móvel e imóvel) como património imaterial.

A partir desta tão ampla abrangência, outra questão se coloca: Quais os locais onde podemos preservar/ salvaguardar este património? Qual o papel das instituições culturais neste domínio?

Antes de entrar pormenorizadamente na distinção entre as várias tipologias patrimoniais procedentes destas artes, gostaria de citar Gordon Craig⁷³, mais uma vez respeitante ao teatro mas extensível às restantes artes performativas: “L’art du théâtre n’est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise-en-scène, il est forme des éléments qui les composent: du geste que est l’âme du jeu, des mots que sont les corps de la pièce, des lignes et des couleurs que sont l’existence même du décor.”⁷⁴

3.1.1. Património Material – os “Vestígios”

Que materiais subsistem a uma performance teatral, musical ou de dança? Esta é a primeira questão a que me proponho responder, enumerando e caracterizando alguns desses mesmos materiais.

Todavia, considero importante iniciar essa resposta com uma breve contextualização acerca desses materiais através da própria essência das artes performativas. Assim, e citando Umberto Eco: “o corpo humano, os artefactos, a

⁷³ Gordon Craig (1872-1966), foi actor, cenógrafo, produtor e encenador inglês.

⁷⁴ Alvarez, José Carlos (ed.), *Op. Cit.*, SIBMAS, 1994, p. 13.

música, as expressões literárias (...) estão em jogo ao mesmo tempo”⁷⁵. Nesta citação, Umberto Eco alerta-nos para a articulação e diálogo de várias expressões artísticas quer seja num espectáculo teatral, musical ou de dança ou de junção entre os três, como a ópera ou um bailado. Para a realização destas artes, reúnem-se várias linguagens artísticas (literatura, música, coreografia, artes plásticas, arquitectura, etc.), aplicando-se diversas técnicas próprias destas artes (técnicas vocais e instrumentais, representação, coreográficas, interpretação) e técnicas de som, imagem, iluminação, cenografia, figurinos, entre outros. Assim, a origem deste património material é múltipla, tais como as suas tipologias e suportes.

Como já referi anteriormente, as artes performativas dão origem tanto a patrimónios materiais móveis como imóveis. No que diz respeito aos patrimónios materiais imóveis, estes englobam todos os edifícios que albergam este género de manifestações artísticas, ou seja, os Teatros, Clubes, Sociedades ou Galerias que nas suas instalações comportem uma sala de espectáculos construída expressamente ou adaptada para essa prática. Estes edifícios, os ainda existentes, são, igualmente, locais de recolha e preservação de patrimónios materiais móveis provenientes das artes performativas. A importância da preservação destes locais como património edificado, possibilita a quem se dedica ao estudo destas temáticas estabelecer as influências internacionais na concepção dos Teatros, a evolução da arquitetura em técnicas como a acústica, a dimensão do espaço necessário para albergar o público, o que nos ajuda a elaborar uma estimativa da assiduidade e quantidade de público, já para não mencionar, a sua importância a nível da história da arte, no estudo da sua concepção e decoração.

No que concerne aos patrimónios materiais móveis, podemos, aqui, referir as mais relevantes tipologias, não esquecendo que a criação de novas obras produz, também, novas tipologias de materiais. Assim sendo, alguns exemplos desse património são os instrumentos musicais, fonogramas, figurinos, material de cenografia (telões, maquetas, adereços de cena), trajes, maquinaria de cena, fotografia e documentos gráficos que abrangem partituras musicais, textos dramáticos, programas, cartazes, bilhetes, desenhos, recortes de jornais, tratados, carteiras profissionais, diplomas, postais ilustrados relativos a artistas, companhias, grupos e aos Teatros ou casas de espectáculo.

⁷⁵ Carvalho, Marcelo Dias, Almeida, M. Cristina Barbosa, *Op. Cit.*, p. 178.

A nível de conservação destes tão abrangentes patrimónios, as questões dos suportes coloca-se. Podemos encontrar os mais distintos materiais de suportes, tanto sintéticos, orgânicos ou mistos, como tais: metal, madeira, pele, papel, têxteis, vinil ou plásticos.

No entanto, é preciso não esquecer a utilização das novas tecnologias de imagem e som na produção destas performances e, como tal, as tipologias patrimoniais, hoje em dia, já têm vindo a receber imensas alterações. Lisbet Grandjean⁷⁶ alertava-nos, já, para esta problemática nos seus artigos: “there has been a change in the way in which you create a drama and also in the way in which you perform dramas or operas, ballets ou musicals. I think these alterations are going to change the documentation work on the theatre museums. [...] We shall not in the next century have the same documentary material in your theatre museums as we have today and that it will be very difficult to set up exhibitions, which can give proper informations about the many different sorts of performances, we already produce nowadays”⁷⁷. Ainda assim, qual a razão para preservar estes patrimónios? Qual a sua função?

Estes patrimónios são essenciais para o cumprimento das seguintes funções: conhecimento das práticas performativas, sejam as oriundas dessa mesma prática (texto, maquetas, trajes, partituras) ou que documentem essas práticas (gravuras, fotografia, programas, cartazes, recortes de imprensa); o conhecimento de aspectos inerentes a essas práticas performativas (diplomas, arquivos correntes, carteiras profissionais); fruição estética e artística bem como pontos de partida para a evolução técnica e a criação de novos paradigmas artísticos.

Apesar destes importantes contributos dados a partir destes patrimónios, André Veinstein⁷⁸, lança uma premissa muito pertinente acerca dos patrimónios materiais oriundos das artes performativas, denominando-os de “vestígios”, ou seja, na sua concepção estes “vestígios” são concretizados por documentos e objectos produzidos para e a partir da performance artística e permitem aproximações ao que foi o

⁷⁶Lisbet Grandjean: Directora do Teatermuseet (Copenhaga) entre 1982-2002.

⁷⁷ Alvarez, José Carlos (ed.), *Op. Cit.*, SIBMAS, 1994, p. 17-19.

⁷⁸ André Veinstein: Teórico do teatro, foi professor universitário na Universidade de Sorbonne – Paris VIII: Veinstein, André, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Librairie théâtrale, 1992.

espectáculo, mas que não podem pretender alcançar a reconstituição integral do mesmo⁷⁹.

Assim, uma questão predomina: “Etait-il possible, à partir de ces éléments, de ce faire une idée assez realiste de ce qu’était, à l’époque l’art de la scène et d’imaginer le déroulement d’une représentation?”⁸⁰.

André Veinstein, apoiando-se na sua concepção acerca destes elementos, responde da seguinte forma: “Isso requereria, necessariamente, voz, gestos e reacções vivas, tanto dos artistas como do público, condições que se perdem imediatamente no final de cada apresentação.”⁸¹.

Com esta afirmação, estabelecemos a ponte para as questões em torno da dimensão imaterial deste género de manifestações artísticas.

3.1.2. Património Imaterial – Efemeridade

“O efêmero ajuda-nos a pensar como as sociedades e os indivíduos, no seu devir, inventam processos e formas de lutar contra a usura do tempo. O quotidiano do desgaste e da perda, percebido na materialidade das coisas e nos modos de fazer, as idades da vida com as mudanças e a fratura que trazem, o paroxismo da presença da morte, são outras tantas dimensões onde identificamos as expressões do efêmero.”⁸²

Contudo, se podemos falar de efemeridade como característica de objectos etnográficos ou mesmo de obras de arte plástica, nomeadamente contemporânea, devido à vulnerabilidade dos seus materiais, de que forma este conceito se aplica às artes performativas?

Todas as performances artísticas ligadas a estas tipologias, seja uma representação teatral, um concerto musical, um bailado ou *happening*, são manifestações presenciais, ou seja, ocorrem “em tempos e espaços únicos e

⁷⁹ Carvalho, Marcelo Dias, Almeida, M. Cristina Barbosa, *Op. Cit.*, p. 177.

⁸⁰ Alvarez, José Carlos (ed.), *Op. Cit.*, SIBMAS, 1994, p. 71.

⁸¹ Carvalho, Marcelo Dias, Almeida, M. Cristina Barbosa, *Op. Cit.*, p. 177.

⁸² Brito, Joaquim Pais de, “O efêmero e a procura da perenidade”, in Macedo, Rita, Silva, Raquel Henriques, *A Arte efêmera e a conservação: o paradigma da arte contemporânea e dos bens etnográficos*, Lisboa, IHA – FCSH-UNL, 2010, p. 12.

circunscritos”⁸³, nos quais os artistas e espectadores, directa ou indirectamente, se relacionam. Logo, essa mesma ligação só pode ser mantida durante a execução da manifestação artística por um número limitado de pessoas (artistas e espectadores que a presenciam). A partir desta premissa, podemos constatar que a sua efemeridade reside no facto de estas manifestações serem, acima de tudo, únicas e irrepetíveis. Além disto, há um elemento no seio de cada uma destas manifestações que, inevitavelmente, se altera de apresentação para apresentação: “le destinataire”. Como disse Armand Salacrou⁸⁴ “Le Théâtre est un miroir à double face: la scène reflète la salle tout comme la salle reflète la scène.”⁸⁵.

Quando assistimos a uma performance de qualquer uma das artes performativas, mesmo que se trate da mesma peça teatral, a mesma partitura ou coreografia, interpretada pelos mesmos artistas, o espectáculo é distinto do anterior e do seguinte. Os gestos, as posições, as reacções são diferentes, i.e., estas artes são, igualmente, artes de comunicação directa, influenciadas pela relação entre o público e o artista.

A dimensão única, irrepetível, presencial e efémera destas manifestações artísticas atribui-lhes uma natureza patrimonial imaterial.

Em Paris, no dia 17 de Outubro de 2003, foi, devido ao consenso entre os vários Estados-membros das Nações Unidas relativamente à necessidade de um instrumento que possibilitasse a salvaguarda e valorização do património imaterial, elaborado um documento que, finalmente, o registaria, a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, o qual entrou em vigor a 20 de Abril de 2006 e foi ratificada por Portugal, a 26 de Março de 2008.

De acordo com a mencionada Convenção, a definição de património cultural imaterial designa-se da seguinte forma: “O PCI significa as práticas, as representações, as expressões, o conhecimento, as competências – assim como os instrumentos, os objectos, os artefactos e os espaços sociais associados – que as comunidades, os grupos e, nalguns casos, os indivíduos reconhecem como parte do seu património cultural. Este PCI, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e pelos seus grupos em resposta ao seu ambiente, à sua interacção com a natureza e a

⁸³ Carvalho, Marcelo Dias, Almeida, M. Cristina Barbosa, *Op. Cit.*, p. 176-177.

⁸⁴ Armand Salacrou (1899-1989): Dramaturgo francês

⁸⁵ Alvarez, José Carlos (ed.), *Op. Cit.*, SIBMAS, 1994, p. 14.

sua história, e fornece-lhes um sentido de identidade e continuidade, assim promovendo o respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana.”⁸⁶ Entre os vários domínios nos quais este património se manifesta, encontra-se, igualmente, o das Artes Performativas.

Equiparando as manifestações artísticas resultantes das artes performativas às artes plásticas e/ou visuais, nenhuma poderá ser preservada como é preservada uma escultura de Rodin ou um quadro de Kandinsky; o que resta de uma performance teatral, musical ou de dança são, como já foi referido anteriormente, os seus “vestígios”, traços que subsistem da performance/ apresentação.

Sendo assim, será possível salvaguardar estas manifestações artísticas na sua plenitude? Afinal, quando nos referimos às artes performativas, a obra de arte é apenas o resultado final (performance e a sua relação com o público) ou todo o processo criativo que lhe dá origem?

No que a este ponto concerne, não considero que só o resultado final seja validado como a obra de arte, mas sim, igualmente, todo o processo criativo e artístico que o antecede, nomeadamente, no caso dos espectáculos músico-teatrais, nos quais assistimos à junção das várias manifestações artísticas, no que diz respeito a processos como a encenação. De todas as componentes envolvidas no processo criativo, talvez seja a encenação a que melhor ilustra a dimensão imaterial destas manifestações artísticas. De que forma se documenta a encenação? Marie-Françoise Christout⁸⁷ demonstra a imensa relevância das anotações e registos escritos dos próprios encenadores, considerados, até hoje, as fontes mais seguras para podermos “reconstituir” a sua obra⁸⁸. Ainda assim, essa “reconstituição” será sempre ilusória e alterada por quem a interpreta.

*

A propósito da relevância deste património, seja material ou imaterial, assim como da salvaguarda e preservação da memória ligada a estas artes, Jacques Rancière, refere, nomeadamente, o exemplo de um actor que, ao longo da sua pesquisa para

⁸⁶ In Artº 2º - 1, *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, Paris, UNESCO, 2003*.

⁸⁷ Marie-Françoise Christout, bibliotecária da Bibliothèque National de Paris: Especialista em dança barroca e clássica.

⁸⁸ Alvarez, José Carlos (ed.), *Op. Cit.*, SIBMAS, p. 63-65.

interpretar um papel em estilo romântico, recorre a três instrumentos ao seu dispor: o instinto, a imaginação e a um bloco de notas com memórias teatrais⁸⁹. Esta última ferramenta será, obviamente, objecto de interpretação e adaptação, mas essencial para o seu encontro com a personagem que representa.

No entanto, esta documentação, exemplarmente referida por Jacques Rancière, pode, eventualmente, estabelecer, como diria Umberto Eco, um “discurso científico”⁹⁰ sobre a arte, mas não devemos ignorar que a obra é mais do que a sua documentação ou os juízos que fazem a seu respeito.

Assim, no que concerne a este património, seja, mais uma vez, material ou imaterial, é sempre fruto de uma interpretação e, por isso, podemos considera-lo como um processo de metalinguagem, i.e., não faz com que as coisas falem, mas fala delas e sobre elas.

3.2. Musealização das Artes Performativas

Até ao presente ponto desta dissertação foram várias as vezes em que referi a palavra “museu” e o relacionei com a temática que tem vindo a ser tratada até agora. Todavia, seria impensável prosseguir na escrita sem reflectir sobre o que é, do que trata e o que simboliza o termo “museu” e a instituição que designa.

No que concerne ao étimo “museu”, este deriva o grego *mouseion*, traduzido numa forma simplista como “templo das musas”. Esse templo, segundo a mitologia, seria destinado a perpetuar a memória das artes e das ciências⁹¹.

Apesar da antiguidade do termo, o seu significado mais actual tem vindo a ser descortinado e desenvolvido, principalmente, a partir dos finais do século XVIII, com a abertura dos primeiros museus, de amplo reconhecimento, ao público: British Museum (Londres) e o Museu do Louvre (Paris). Contudo, não devemos ignorar que as actuais definições além de serem resultado da evolução ao longo dos séculos, preconizam uma visão iminentemente ocidental.

⁸⁹ Rancière, Jacques, *Op. Cit.*, p. 198.

⁹⁰ Eco, Umberto, *Op. Cit.*, p. 49.

⁹¹ Maciel, M. Justino, “Museus na Antiguidade Clássica?”, in *Designio*, nº9, São Paulo, Annablume Editora, 2009, p. 91.

Para iniciar esta breve reflexão, considero como o melhor ponto de partida a definição atribuída pelo ICOM – International Council of Museums, nos *Statutes of the International Council of Museums* (2007) “A Museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, research, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment”. A par desta definição e aplicada à realidade portuguesa, a *Lei-Quadro dos Museus Portugueses /Lei nº 17/2004, de 19 de Agosto* designa, por sua vez, o museu como “uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite a) garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objectivos científicos, educativos e lúdicos; b) facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade.” [in art.º 3º-1].

A esta definição do ICOM, será pertinente acrescentar uma outra, complementar a esta, resultado do Comité Internacional de Museologia do ICOM, em 2005, reunido em Calgary, após a discussão acerca da pertinência ou não da definição do conceito de Museu do ICOM, datada de 1974 e actualizada em 2001: “Le musée est une institution au service de la société, qui a pour mission d’explorer et de comprendre le monde par la recherche, la préservation et la communication, notamment par l’interprétation et par l’exposition, des témoins matériels et immatériels qui constituent le patrimoine de l’humanité. C’est une institution sans but lucratif.”⁹²

Distintas e complementares em alguns pontos, ambas as definições referem elementos em comum, seja o seu carácter institucional (público ou privado), permanente, sem fins lucrativos, aberto ao público e que tem como principais objectivos a valorização do património cultural (material ou imaterial) e o desenvolvimento da sociedade. Estas definições diferem, mas de forma complementar em duas questões: a forma como mencionam o património cultural (“tangible and intangible heritage” e “bens culturais”) e no processo de valorização desse património, sendo, neste caso, mais detalhado e explícito as fases enunciadas pela lei portuguesa. É de referir, ainda, a

⁹² Mairesse, François, Desvallées, André, “Introduction – Vers une nouvelle définition du musée”, in *Vers une redefinition du muse?*, Col. Muséologies, dir. Por Michael Van Pratt, Paris, l’Harmattan, 2007, p. 14.

flexibilidade própria de um conceito que lida com um objecto que abarca diferentes e múltiplas tipologias, assim como, representativo de uma instituição cultural, esteja sujeito a adaptações e alterações consoante as conjunturas políticas, sociais, económicas e culturais, i.e., é um conceito em constante evolução. A par destes factores, ao percorrermos a legislação de cada um dos países membros do ICOM, por exemplo, constatamos que na sua conceptualização de museu estão implícitas marcas culturais própria de cada país.

Em todo este processo, a componente política foi e é, hoje em dia, uma das principais envolventes na programação e gestão da instituição museal devido ao facto de esta ter um papel preponderante no reconhecimento de uma identidade seja ela local, regional, nacional, artística ou cultural.

Paralelamente a esta concepção de cariz institucional foram múltiplas as opiniões, conceitos, ideias e polémicas tecidas em torno deste termo, nomeadamente por parte dos artistas desde as vanguardas artísticas do início do século XX até à actualidade. Não irei elaborar uma lista exaustiva, mas considero pertinente inserir neste ponto aquilo a que podemos chamar do lado menos oficial.

As vanguardas artísticas do início do século XX, nomeadamente os movimentos futurista e dadaísta preconizaram a ideia de anti-museu. No caso dos futuristas, refere-se no seu *Manifesto Futurista* (1909), de Marinetti⁹³, a destruição dos museus e bibliotecas, vistos como uma espécie de “urnas funerárias”; no que diz respeito aos dadaístas, principalmente Marcel Duchamp, a aversão anti-arte e anti-museu assentava na ironia, i. e., não defendia a destruição sistemática dessas instituições, mas desafiava a sua autoridade e conservadorismo através, principalmente, dos *ready-made*. A obra de Duchamp alertou, igualmente, para o processo de descontextualização do objeto museológico, o que também foi referido, mais tarde, na obra de André Malraux⁹⁴, ou seja, qualquer objecto que fosse inserido no espaço museológico e colocado em exposição, perdia a sua identidade original, características e adquiria o estatuto, no caso

⁹³Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), pensador, poeta, escritor, jornalista e activista italiano, autor do *Manifesto Futurista*, publicado no jornal *Le Figaro*, a 20 de Fevereiro de 1909, iniciando uma nova vanguarda artística – Futurismo.

⁹⁴ André Malraux (1901-1976), pensador e escritor francês. A sua obra visa, principalmente, questões políticas, culturais e de teoria da arte. No âmbito museológico, a obra mais relevante é *Le Musée Imaginaire* (1947).

dos museus de arte, de obra de arte. Tal fenómeno dava-se com os *ready-made* de Duchamp, sendo o caso do “urinol” o mais sobejamente conhecido ou, tal como exemplificou André Malraux, o caso de uma estátua grega, utilizada para o culto, retirada do seu local de origem e colocada numa sala de exposições de um museu.

Além destas variantes de opinião, e um pouco mais recente, Alan Kaprow numa conversa com Robert Smithson⁹⁵, publicada na *Art Yearbook* em 1967, discutiram o conceito de museu. No caso de Kaprow são duas as questões mais proeminentes nas suas intervenções: o museu como mausoléu e a crítica à ideia da relação entre a arte e a vida em espaço museológico, i. e., nas suas próprias palavras “Museums tend to make increasing concessions to the idea of art and life as being related. What’s wrong with their vision of this is that they provide canned life, as aestheticized illustration of life. «Life» in the museum is like making love in a cemetery.”⁹⁶ Smithson assume os museus “as a null structure”⁹⁷ e instituições de entretenimento especializado.

*

No início deste século, e como já foi referido anteriormente neste capítulo, o património cultural imaterial tem adquirido maior relevância a nível institucional e, devido a esse factor, os museus têm vindo a sofrer adaptações de modo a adequarem as suas políticas e estruturas funcionais a essa nova realidade. Ainda assim, na perspectiva de alguns museólogos, como é o exemplo de Alice Semedo, esse processo ainda está em curso e os efeitos dessa demora podem vir a ser “devastadores”. Tal como a própria refere: “corporizando a sua «fossilização», quando o exploram como fazem (...) desconectando-os das suas fontes originais que são as pessoas e os respectivos contextos políticos, culturais e económicos que envolvem as suas acções. Só alterando as suas políticas e metodologias tradicionais e, sobretudo, a percepção do património como algo assente na materialidade, o Museu poderá ter algum papel efectivo na salvaguarda e dinamização do PCI”⁹⁸.

⁹⁵ Robert Smithson (1938-1973), um dos artistas plásticos norte-americanos que representou o movimento da *Land Art*.

⁹⁶ McShine, Kynaston, *The Museum as a Muse: artists reflect*, New York, Museum of Modern Art, 1999, p. 214.

⁹⁷ Ibidem, pg. 214

⁹⁸ Semedo, Alice, Nascimento, Elisa Noronha, *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, vol. I, Porto, Universidade do Porto, 2010, p. 52/53.

Para atingir esses objectivos, o processo iniciou-se em 2002 no Encontro Regional Ásia-Pacífico do ICOM donde resultaram as primeiras orientações para o esforço na conservação e interpretação do PCI e ao desenvolvimento de instrumentos de documentação que adequem as práticas museológicas a essa realidade. Já em 2004, traduzindo a ideia da Convenção da UNESCO de 2003, o ICOM adopta a *Declaração de Seul*, na qual se faz a apologia à “indicação de que o Museu devia mudar o seu foco do material (...) para as histórias, ideias e práticas culturais que constituem a verdadeira natureza do PCI”⁹⁹.

Apesar de ser já um dado adquirido, e não menosprezando as restantes missões e funções museais, a investigação é, sem dúvida, a que melhor permite a evolução da própria instituição. Como disse Georges Henri Rivière: “La fonction de recherche constitue la base de toutes les activités de l’institution, elle éclaire sa politique de conservation e d’action culturelle.”¹⁰⁰ A relação entre o museu e a investigação deve ser estrutural e contínua, pois será a responsável pela orientação da política de incorporação da instituição.

*

Como está patente no título desta dissertação, os museus sobre os quais me debruço são museus de artes performativas. Contudo, será que existem museus classificados com esta nomenclatura? Que museus se inserem nesta tipologia?

Antes de responder a estas questões devemos assentar a nossa reflexão na lógica teórica desenvolvida por Georges H. Rivière¹⁰¹ na sua obra *La Muséologie*, no qual nos apresenta, inicialmente, um grupo de quatro tipologias museológicas: museus de arte, museus de ciências humanas, museus de ciências naturais e os museus de ciências e técnicas. Inseridos na tipologia dos museus de arte, as “arts du spectacle” e a “musique et danse” são duas das categorias museológicas desse grupo. Relativamente às artes do espectáculo, Rivière expõe o seguinte: “On distinguira quatre disciplines susceptibles de servir de thème à l’institution muséale: le théâtre «vivant», le théâtre de marionnettes, le

⁹⁹ Op. Cit., p. 53.

¹⁰⁰ Rivière, Georges Henri, *La Muséologie*, [s.l.], Bordas, 1989, p. 169.

¹⁰¹ Georges Henri Rivière (1897-1985): museólogo e especialista em etnologia, desenvolveu projectos curatoriais em vários museus, principalmente a partir de 1928, tais como o Museu de Artes Decorativas (Paris), Museu Etnográfico de Trocadero (Paris), Museu do Homem (Trocadero, Paris). Foi director do ICOM entre 1948 e 1965.

cirque et le café-concert/ music-hall.”¹⁰² No que diz respeito à música e dança: “La musique est largement représentés dans les musées d’Europe et d’Amérique du Nord, sous la forme de «musées instrumentaux». (...) Il devrait tendre à l’interdisciplinarité en inscrivant le phénomène musicale dans la société, ce qui en ferait un instrument scientifique et culturel sans précédent.”

Embora seja uma base essencial para a museologia, esta classificação é redutora da realidade museológica actual. Assistimos, hoje em dia, a uma pluralidade de tipologias de acervos e, consequentemente, de museus, senão vejamos algumas das tipologias actuais: museus de arte, históricos, monográficos, de ciência, ecomuseus, militares, técnica, arqueológicos, etnológicos, de cidade, biográficos e casas-museu, e.o. Ainda assim, a nossa área temática – as artes performativas – mantém-se inserida no amplo grupo dos museus de arte.

O grupo dos museus de arte, arrisco-me a afirmar, é a tipologia museológica mais heterogénea. Falar sobre museus de arte é juntar num mesmo conjunto museus de artes plásticas e/ou visuais (pintura, escultura, design, *vídeo art*, instalações, *site-specific*, desenho, etc.), bem como as artes performativas (teatro, música, dança, circo, *performance art*, e.o.).

Primeiramente, ao contrário do que Rivière desenvolve, não considero que afastar a música e a dança das restantes “artes do espectáculo” seja a melhor opção, pois é visível, e já foi referido anteriormente nesta dissertação, os pontos em comum entre essas manifestações artísticas.

Em segundo lugar, considero que seria, teoricamente aconselhável, uma reflexão mais profunda de modo a criar estruturas funcionais diferenciadas para os dois sub-grupos inseridos nesta tipologia tão genérica.

Regressando, agora, às duas questões pendentes: existem museus classificados pela nomenclatura de ‘artes performativas’? Na prática, que museus se inserem nesta sub-categoria? No que concerne à primeira, podemos ver, ainda poucos exemplos, sendo, talvez, os mais significativos o Museum of Performing Arts of Majesty’s Theatre (Western Australia – www.mopa.com.au) – caracterizado pela preservação do acervo pertencente ao Majesty’s Theatre e representando grande parte das artes performativas, desde ópera, ballet, dança contemporânea, musicais, cabaret, vaudeville, circo e stand-

¹⁰² Op. Cit., p. 95.

up comedy, aberto desde 2001 -, e, o Museum of Performance and Design (S. Francisco, EUA – www.mpdfsf.org), que se assume como um museu das artes performativas e do design teatral, fundado há cerca de sessenta anos pelo coreógrafo Russel Hartly e desenvolvendo a missão de educar as pessoas de todas as idades sobre o impacto e o valor das artes performativas nas nossas vidas¹⁰³, através de exposições, programação cultural e investigação. No que diz respeito à segunda questão, o leque de exemplos é bem mais abrangente: apesar de, na sua maioria funcionarem como instituições independentes umas das outras, os museus que podemos agrupar nesta categoria são os museus de teatro, música, dança e, de forma parcial, os museus de arte contemporânea, onde, vulgarmente, foram ou são apresentadas manifestações de *performance art*. Em Portugal, por exemplo, são já vários os museus que poderiam ser inseridos nesta categoria, tais como o Museu Nacional do Teatro, Museu da Música, Museu da Música Portuguesa, Museu das Marionetas, Museu do Fado, ou o Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves.

Ao contrário do que acontece em países como a França ou os EUA nos quais já existem bibliotecas especializadas nas artes performativas (Bibliothèque des Arts du Spectacle – Bibliothèque Nationale – www.bnf.fr; Performing Arts Library of New York Public Library – www.nypl.org), Portugal mantém os centros de documentação e os museus destas áreas numa mesma instituição, principalmente no Museu Nacional do Teatro.

Mas se falamos de Museus de Artes Performativas, é fundamental que se refira de que forma se processa a própria musealização da performance.

Antes de mais, devemos esclarecer como se desenvolve o processo de musealização. Hoje em dia, é comum ouvirmos ou lermos nos media sobre a musealização de um local, colecção e, às vezes, até de uma prática tradicional de uma determinada região. Mas, afinal, de que se trata o processo de musealização? Quais os seus efeitos?

A musealização pode ser considerada como um processo no qual, após uma selecção criteriosa, se realiza uma espécie de operação de extracção, física ou conceptual, de algo do seu ambiente natural ou cultural e se atribui o ‘status’ de

¹⁰³ www.mpdfsf.org (consultado dia 15/12/2012, 15:30h)

‘museal’ ou de ‘objecto museológico’¹⁰⁴. Além deste processo operativo é, igualmente um acto institucional de valorização patrimonial e cultural que, não só pode colocar o objecto dentro do museu, mas também submetê-lo à protecção legal.

Relativamente às fases deste processo, após o momento de selecção do ‘objecto’, a musealizar, o qual é, por vezes, separado do seu contexto original para ser estudado como um documento representativo da realidade à qual pertencia. Neste processo, cientificamente conduzido, estão envolvidas as principais actividades do museu: Preservação/ Salvaguarda (selecção, incorporação, conservação e gestão de colecções), Investigação (incluindo aqui a catalogação) e Comunicação (exposição, publicações, etc.).

Todo este processo acarreta os seus efeitos: além da protecção legal e institucional pela qual os ‘objectos’ musealizados ficam albergados, ao longo deste procedimento, o próprio ‘objecto’ musealizado perde informação relativa à sua origem, e o seu estatuto é modificado, deixa de ser um determinado objecto com uma função própria para se tornar um exemplo de património, material ou imaterial, encarado como um recurso de investigação e exposição, bem como adquirindo “a specific cultural reality”¹⁰⁵.

Por vezes, invés de vermos utilizado o termo ‘musealização’, este é substituído por ‘patrimonialização’. Contudo, apesar de também se referir ao processo de valorização de um objecto ou um local, é mais indicado para questões relativas à musealização de centros históricos, reserva naturais ou património imóvel.

Henri-Pierre Jeudy transmite que, na sua opinião, programar um museu “não efectiva apenas o consenso social que se faz em torno de um ideal de intercâmbios culturais [...] supõem uma reunião de objectos e de documentos que gera comunicação social. (...) É um acto colectivo de restituição de trocas perdidas, mas também uma troca presente.”¹⁰⁶

Assim sendo, de que forma se processa a musealização das artes performativas ou o que significa a musealização do que advém dessas mesmas artes?

¹⁰⁴ Desvallées, André, Mairesse, François, *Key Concepts of Museology*, [s.l.], ICOM, 2010, p. 50.

¹⁰⁵ Op. Cit., p. 51.

¹⁰⁶ Jeudy, Henri-Pierre, *Memórias do Social*, trad. Márcia Cavalcanti, Rio de Janeiro, Forense Universitário, 1990, p. 30.

Como tem sido supracitado ao longo desta dissertação, as artes performativas são caracterizadas por uma essência profundamente efémera, irrepetível e imaterial. O momento em que se dá a performance é visível, mas intangível. Além deste factor, e como já foi detalhadamente explicado nos pontos acerca do património material e imaterial, os “vestígios” ou “fragmentos” que subsistem a uma performance artística resultam da junção de várias manifestações artísticas e técnicas, além de que não restituem por si só aquilo que pretendem representar: a performance. Como se poderia, por exemplo, musealizar a comunicação estabelecida entre performer e espectador?

Mário Jacques¹⁰⁷, relativamente a esta questão refere, paradoxalmente e no caso específico do teatro, que este está imbuído de uma natureza não-musealizável, mas que por isso mesmo ele entende os museus como “o único lugar onde se podem conservar muitos de todos os outros elementos que o vício cultural de reduzir o teatro à literatura varre para o cesto das coisas inúteis”¹⁰⁸.

Ainda sobre este mesmo assunto, Vítor Pavão dos Santos¹⁰⁹ reforça, mais uma vez, o carácter efémero destas artes, denominando-as de “arte do efémero”, interrogando-nos sobre a possibilidade de capturar num museu essa mesma natureza tão “fugidia” e envolver num museu (locais que se “fazem de objectos”) uma arte que é “feita de gente e com emoções”¹¹⁰. Embora a essência das emoções seja distinta, a instituição e o espaço museológicos contém, em si, emoções ligadas aos efeitos perceptivos e sensoriais da arte (seja que género for), uma emoção afectiva e cultural, assim como a memória. Por outro lado, o museu serve, igualmente, como elemento identitário das “gentes”, na medida em que, seja física ou representativamente, as “gentes” já estão integradas no Museu.

¹⁰⁷ Mário Jacques, actor português desde 1960. Desenvolveu a sua actividade no Teatro Experimental do Porto, Théâtre de la Cité de Villeurbanne, Théâtre National Populaire, Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, Os Bonecreiros. Estudou em Estrasburgo, Paris e Moscovo. Desempenhou o cargo de coordenador da Direcção do Sindicato dos Trabalhadores de Espectáculos.

¹⁰⁸ Alvarez, José Carlos (dir.), *Museus Nacionais do Teatro – Roteiro*, Lisboa, IMC, 2004, p. 24/25.

¹⁰⁹ Vítor Pavão dos Santos nasceu em Lisboa em 1937. Licenciado em História, é crítico, investigador e desenhador teatral e fundou e dirigiu o Museu Nacional de Teatro durante 19 anos. Publicou, entre outras coisas, a *Revista à Portuguesa*, primeiro estudo consagrado ao teatro da revista em Portugal.

¹¹⁰ Op. Cit., p. 31

3.3. Preservação ou salvaguarda? – Outros meios, outros objectos

A natureza duma arte “viva” e em constante produção e mutabilidade, a problemática da efemeridade da manifestação artística *per si* e a multiplicidade patrimonial (patrimónios materiais e imateriais) determina o contrabalanço da questão da conservação dessas manifestações ou dos patrimónios que delas advém, bem como a equacionar outras formas de “memorizar” os breves momentos que compõem uma apresentação performativa.

Uma das problemáticas que se releva neste campo é a da própria recriação da performance. Como e através de que se pode pensar na reconstituição de um espectáculo teatral, um concerto ou uma performance? Qual o papel do património material nesse exercício? Tomo por ponto de partida para esta reflexão um exemplo concreto, a *jam-session* (momento musical espontâneo e improvisado), a qual nos coloca, precisamente, perante um caso em que a própria natureza do processo produtivo leva a considerar inservável e irrepetível a obra que daí nasce.

Aquando da investigação para a realização desse exercício reconstitutivo, cada vez mais, os investigadores recorrem, não só aos elementos materiais como o cenário, trajes de cena, programas, acessórios, instrumentos musicais, e.o., como também à fotografia, aos registos audiovisuais e, inclusivamente, a testemunhos orais. Mas, como se devem ou são utilizados estes recursos? Cumprem o objectivo da recriação da performance?

Antes de especificar como surgiram e como são usados estes recursos, adianto que, na minha opinião é preponderante reforçar que esse património não possibilita a recriação do espectáculo, nem dará a ideia da sua totalidade. Este património cultural é, sim, essencial, não só para a história da cultura, bem como para a antropologia, visto lidar, pelo prisma performativo, com a diversidade e universalidade de temas que abordam as questões do Homem e do mundo nos seus mais variados aspectos.

Voltando ao exemplo anterior da *jam-session*, poder-se-ia argumentar a gravação áudio desse momento musical, mas, apesar de realizar o registo sonoro, este recurso não capta a relação entre os músicos, a expressão interpretativa ou, ainda, a reacção de quem esteja a assistir.¹¹¹

¹¹¹ Eco, Umberto, *Op. Cit.*, p. 226.

Tal como o registo áudio, a fotografia (fotografia técnica e, por vezes, artística) são importantes “baús” de memórias de apresentações performativas, mas deixam incompleta a captação desses momentos, neste caso, apenas registando a imagem. A partir da fotografia podemos ver o performer, o local, o cenário, as roupas, o público, mas não conseguimos ouvir as vozes, as palmas, as interjeições do público ou os ruídos de sala.

Muitos dos autores que se debruçam sobre as artes performativas indicam o registo vídeo como a melhor solução para a recolha e a salvaguarda da dimensão imaterial destas manifestações artísticas. No entanto, apesar de serem óbvias as vantagens desse registo compensarão as desvantagens e deturpações provocadas?

Lisbet Grandjean lança, precisamente, esta dicotomia, afirmando que “a documentation for instance in a form of vídeo recordings combined with what material is left and a much better way to document performing arts than we have ever had”¹¹², mas também nos diz que a “a videorecording would give you a false impression”¹¹³.

Uma das primeiras limitações à captação de vídeo coloca-se, imediatamente, pela experiência única transmitida por uma apresentação de qualquer uma das artes performativas, nomeadamente, no que diz respeito à interacção com o público, diferente de apresentação para apresentação. Todavia, não é só no público que assistimos a essas alterações, pois em “palco” nem tudo se processa sempre da mesma forma: a performance dos artistas vai sofrendo modificações provocadas pelo próprio estado de concentração do artista, influenciado pelo público ou, propositado, no caso de géneros artísticos com base na improvisação, como são exemplos, o jazz e o teatro de revista. Para poder captar todas essas variações, seria imprescindível o registo de todas as apresentações.

Além desta questão, outros obstáculos, inclusivamente, de nível técnico se colocam, tais como a passagem de um espaço tridimensional para bidimensional, o que afecta o próprio conteúdo dramático da performance. Temporalmente, o acto registado em vídeo não se apresenta no presente imediato, palpável e passa a ser uma imagem passada, mecanicamente reproduzida e, assim, com menos apetência comunicativa.

¹¹² Alvarez, José Carlos (ed.), *Op. Cit.*, SIBMAS, 1994, p. 19.

¹¹³ *Op. Cit.*, p. 18.

Pode-se acrescentar a estes factores, um outro referido por Liliana Alexandrescu¹¹⁴ “desincarnation de l’espace scénique en vidéo”¹¹⁵.

Jean Cayrol¹¹⁶ faz uma crítica relativa a esta problemática muito pertinente: “La caméra n’est pas en oeil [...] L’œil nous donne des premiers plans et non pas des gros plans [...] Si on regardait un visage d’aussi près que l’objectif peut le faire (à distance c’est l’illusion du téléobjectif), on fermerait les yeux. L’œil n’est pas une camera [...]”¹¹⁷. Esta reflexão leva-nos a estender os obstáculos desta solução a outros campos que não só técnicos.

Qual é a interferência do realizador na captação de uma performance artística? Inevitavelmente, quem filma a performance efectua uma releitura do que está a ver, concebendo as potencialidades do espectáculo de acordo com a sua perspectiva e sensibilidade pessoais. Assim, mais do que reflectir a performance, o realizador reinventa-a a partir da sua linguagem e dos meios técnicos de que dispõe.

No que concerne aos artistas participantes na performance a ser registada em vídeo, Liliana Alexandrescu utiliza a expressão “spectateurs de leur spectacle”¹¹⁸, pois são confrontados com a sua imagem em grande plano, a sua voz gravada e os seus corpos em movimento.

De um outro prisma, para o utilizador do registo em vídeo, sem dúvida alguma, que este lhe faculta uma base de análise detalhada da performance gravada, torna-se uma espécie de “auxiliar de memória”. Desse modo, para quem só tem acesso à gravação de uma performance, terá sempre de realizar um exercício de abstracção e imaginação, de forma a integrar-se como um espectador. Essa tarefa será sempre inglória.

Não obstante todas as objecções, concluo este ponto com a afirmação de Liliana Alexandrescu: “en dépit des objections et des frustrations évoquées plus haut, à chaque

¹¹⁴ Liliana Alexandrescu: Historiadora de teatro, encenadora e escritora holandesa.

¹¹⁵ Alexandrescu, Liliana, “L’espace têtâtrale en vidéo”, in *Documents et Témoignages des Arts du Spectacle: Pourquoi et Comment?*, Antwerp, SIBMAS, 1995 – consultado online: http://www.sibmas.org/congresses/sibmas94/antw_23.html

¹¹⁶ Jean Cayrol (1911-2005): Poeta e editor francês.

¹¹⁷ Cayrol, Jean, Durand, Claude, *Le droit de regard*, Paris, Ed. Senil, 1963, p. 73-76.

¹¹⁸ Alexandrescu, Liliana, *Op. Cit.*, – consultado online: http://www.sibmas.org/congresses/sibmas94/antw_23.html

fois que l'on me propose d'enregistrer en vidéo un spectacle dont j'ai la mise-en-scène, je n'hésite pas, je dis: oui!"¹¹⁹.

Roselee Goldberg, acerca, ainda, do uso destes recursos, afirma também que “ a transição entre performance e os registos *media* feita numa linha de continuidade, reforçada pelo fácil acesso a computadores, pela transferência digital de imagens através da internet e pela rápida contaminação cruzada de estilos entre performance, MTV, publicidade e moda [leva] a internet [a ser] vista por alguns artistas como um novo e estimulante caminho para a arte da performance.”¹²⁰

É importante destacar, igualmente, que as diversas transformações sociais e tecnológicas que têm ocorrido em ritmo cada vez mais acelerado na sociedade de informação afectam, directamente, também, a própria articulação da memória colectiva.

Um outro recurso, às vezes menosprezado no meio museológico, é a recolha de testemunhos orais. Em alguns museus, como é o caso do Museu Nacional do Teatro, existe um pequeno espólio relacionado com a memória dos artistas. Tal prática iria enriquecer as colecções e acervos que se centrassem nesta temática. O relato, na primeira pessoa, acerca do processo criativo de uma performance ou das sensações provocadas num espectador tornam mais “real” o que não pode ser recriado e mais humana a abordagem que a instituição estabelece perante o seu acervo.

Por último, e indo um pouco ao encontro do próprio título deste ponto, perante uma tão vasta multiplicidade de tipologias materiais e recursos de captação e registo da componente imaterial das artes performativas, coloca-se uma questão pertinente: devemos preservar ou salvaguardar o património proveniente destas manifestações artísticas?

Este legado artístico e/ ou cultural, consoante as suas especificidades, consiste não só do projecto artístico mas dos documentos (independentemente da tipologia e suporte) relacionados com a sua produção. Contudo, estes documentos só adquirem o estatuto de património quando institucionalizados em espaços públicos ou privados que cumpram essa finalidade, ou seja, em acervos de museus, bibliotecas, centros de documentação ou arquivos. Assim, estas instituições devem ter como objectivo difundir e partilhar os seus acervos e conhecimentos, bem como criar condições para a sua

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Goldberg, Roselee, *Op. Cit.*, p. 280.

fruição estética, artística e cultural. Para que tais objectivos sejam alcançados, é necessário que a instituição tenha um projecto de conservação, conceitos esclarecidos e uma política definida.

Neste aspecto, o que melhor distingue os museus de artes performativas dos restantes museus de arte, exclusive alguns museus de arte contemporânea que se debatem com a conservação da *performance art*, é a “bidimensionalidade” patrimonial – material e imaterial – e a consequente adaptação conceptual e de práticas da sua conservação. Estes museus definem-se, então, pela preservação (material) e salvaguarda (imaterial) do seu património. Curiosamente, ambos os procedimentos funcionam em simultâneo quando tratamos da conservação dos registos audiovisuais, que encerram em si um conteúdo imaterial, mas que devem ser preservados em suporte material.

Mas para melhor compreendermos estes procedimentos, o ponto seguinte irá centrar-se, pormenorizadamente, nos acervos museológicos e na forma como são tratados e trabalhados no seio da instituição museal.

3.4. Um Acervo ‘em Performance’: Linhas Programáticas e Novas Diretrizes

De modo a centrar a temática deste ponto na forma como são programados e organizados os acervos provenientes das artes performativas, é inevitável iniciá-lo com a apresentação de uma associação internacional dedicada, exactamente, a esta problemática – SIBMAS (Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle). Com origem em Paris, no departamento de “Arts du Spectacle” da Biblioteca Nacional de França, no início dos anos 90 do século passado, esta associação surge com três objectivos: fomento da investigação das componentes teórica e prática das artes performativas através da sua documentação; estabelecimento de contactos internacionais permanentes entre bibliotecas especializadas, arquivos, museus e centros de documentação; e, por fim, desenvolvimento de projectos de coordenação de trabalhos dos seus membros e facilitar a colaboração internacional entre eles.

Para cumprir esta missão, a associação organiza e participa em diversos congressos internacionais, conferências, seminários, cursos e/ ou exposições, publica livros, artigos, periódicos, boletins e outra documentação relevante e estabelece parcerias com outras organizações internacionais, tais como IFLA (International Federation of Library Associations and Institutions), ICOM, IFTR (International

Federation for Theatre Research), ITI (International Theatre Institute) ou TLA (Theatre Library Association). Desenvolve o congresso internacional bianual, dinamiza a *International Directory of Performing Arts Collections*, da qual já fazem parte 7000 instituições internacionais com material relativo às artes performativas. O acesso a esta directoria permite a consulta de informações sobre a instituição mas também sobre as colecções pertencentes aos seus acervos. Estão envolvidos neste projecto colecções de instituições provenientes da Austrália, Itália, França, Espanha, Portugal¹²¹, Bélgica, República Checa, Eslováquia, Estónia, Irlanda, Canadá, Áustria, Suíça, Eslovénia, Suécia, Dinamarca, Finlândia, Holanda, Sérvia, Reino Unido e Polónia. Cooperam nos seguintes projectos internacionais: International Bibliography of Theatre, impulsionado pela Brooklyn College da Cidade Universitária de Nova Iorque e a World Encyclopaedia of Contemporary Theatre, em seis volumes entre 1994 e 2000.

Embora não seja cumprido por todos os membros institucionais do SIBMAS, foi definido a subdivisão das colecções provenientes das artes performativas da seguinte forma: 1) Colecções dedicadas aos artistas; 2) Colecções dedicadas a género precisos; 3) Colecções que se subdividem, ou seja, que abrangem áreas distintas, que se encontram catalogadas de forma independente, mas como pertencendo a uma só colecção; 4) Colecções dedicadas a um aspecto específico, como sejam, a cenografia, arquitectura, texto, partituras musicais, e.o..

Com base na catalogação de colecções oriundas da prática das artes performativas desenvolvida pela SIBMAS, podemos constatar a pluralidade de géneros e tipologias que podem surgir num acervo respeitante a estas. Além da diversidade de práticas englobadas nestas artes, estas manifestações artísticas baseiam-se num trabalho humano proeminente, no qual se juntam, para a sua concretização, profissionais e materiais provenientes de várias outras manifestações artísticas e técnicas.

No caso específico dos acervos museológicos, para uma melhor gestão dos mesmos, a instituição deve ter bem definida a sua política de incorporação de modo a

¹²¹ As colecções portuguesas dizem respeito a instituições em Lisboa, Porto, Coimbra, Sintra e Vila Viçosa. Em Lisboa são: Arquivo Osório Mateus, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Biblioteca Nacional Portuguesa, Centro de Estudos de Teatro (UL), Cinemateca Portuguesa/ Museu do Cinema, Instituto Gregoriano de Lisboa, Museu da Cidade, Museu da Marioneta, Museu da Música, Museu da Rádio, Museu Nacional do Teatro, Conservatório Nacional de Música de Lisboa; Porto: Centro de Documentação do Teatro Nacional S. João; Coimbra: Biblioteca do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, Biblioteca-Geral da Universidade de Coimbra; Sintra: Museu do Brinquedo, Museu Taurino; Vila Viçosa: Museu-Biblioteca da Fundação da Casa de Bragança.

estruturar as linhas de investigação mais importantes e adequando-as à realidade geográfica, cultural e artística envolventes. A falta de uma boa política de incorporação dá origem à multiplicidade e repetição de espécimes, para os quais, por vezes, os museus não têm capacidade técnica nem recursos para albergar. No entanto, sendo o crescimento destes acervos, na sua maioria, um acto em movimento devido a serem considerados acervos abertos, estas incorporações não devem ser rejeitadas.

Igualmente relevante é o diagnóstico periódico realizado a todas as colecções pertencentes ao acervo museológico, de modo a estabelecer novas prioridades na investigação, conservação e/ ou catalogação das mesmas, assim como para reprogramar os objectivos do museu.

No que concerne ao tratamento destes acervos há três componentes basilares para uma boa gestão: o sistema de documentação, conservação e investigação.

Tal como em todos os restantes museus pertencentes a outras categorias temáticas, aquando uma nova incorporação, no caso português segundo os parâmetros definidos pela *Lei nº 47/2004 de 19 de Agosto*, é-lhe atribuído um número de inventário único e intransmissível e inicia-se o processo de inventário manual¹²² através de fichas de inventário, integradas num Livro de Tombo. Além deste inventário, todas as peças são registadas fotograficamente, registo esse que passa a integrar o inventário da peça. No caso português, desde 1994, através do programa Matriz (já na versão 3.0.), este inventário manual tem sido progressivamente transposto informaticamente e disponibilizado *online*¹²³.

A par deste processo, os profissionais e técnicos do museu devem estar em consonância no que respeita à normalização da linguagem adoptada no processo de inventário.

Tal como o processo de inventário, a publicação de catálogos das exposições, monografias respeitantes a investigações realizadas sobre o acervo do museu e o papel

¹²² O inventário manual é importante como forma de preservação do inventário das peças caso haja alguma avaria ou perda de dados digitais/ informáticos.

¹²³ Sistema executado na maioria dos museus tutelados pela DGPC. Como está indicado na página oficial http://www.matriz.imc-ip.pt/pt_matriz30.php, o programa matriz “consiste no software de referência nacional para o inventário, gestão e divulgação on-line integrados de Património Cultural (móvel, imóvel e imaterial) e Natural. Este sistema é complementado pelo MatrizWeb, interface para publicação na internet dos conteúdos inventariados e geridos no Matriz 3.0.”

da Biblioteca/ Centro de Documentação permitem uma maior e mais concisa divulgação dos seus acervos.

Relativamente à utilização de *software* na informatização dos inventários respeitantes aos acervos de artes performativas, no caso português, devido à insuficiência de campos e à sua aplicação errónea, seria uma mais-valia a criação de uma nova super-categoria no Matriz: Artes Performativas.

No que concerne às práticas de conservação é fulcral a elaboração de normas de Conservação Preventiva a serem aplicadas nas instalações do museu. Neste documento, devem constar não só as normas respeitantes à monitorização ambiental dos espaços expositivos e de reservas, iluminação, contaminação biológica bem como as normas de manuseamento desses objectos.

Por fim, no que respeita à investigação estando asseguradas as componentes referidas anteriormente, um museu deverá estar aberto a projectos de investigação que visem o seu acervo, assim como deve promover projectos consoante as prioridades das suas linhas de investigação. Além disso, é fundamental o protocolo com organizações internacionais (SIBMAS, por exemplo), centros de investigação, departamentos universitários, bem como instituições de dinamização das artes performativas (escolas, conservatórios, teatros, centros culturais, entre outros).

É igualmente pertinente que se fomente a frequência dos estudantes e profissionais destas artes e o seu envolvimento com o acervo da instituição.

Para permitir esta interacção seria importante, por exemplo, a promoção de encontros (conferências, seminários) entre investigadores e artistas ou o desenvolvimento de um catálogo conjunto com arquivos, bibliotecas ou centros de documentação que centrem a sua temática nas artes performativas.

Hipoteticamente falando de uma programação de um museu de artes performativas, considero relevante, neste ponto, incluir uma sugestão do que poderia ser a visão, missão, vocação e alguns objectivos de um desta categoria:

a) Visão

A criação de um Museu Nacional de Artes Performativas abraça o sonho, não só de constituir um centro único de pesquisa e investigação sobre cada uma destas manifestações artísticas, como pretende, igualmente, a longo

prazo, preservar todo o património resultante de cada um dos processos artísticos e das suas performances, demonstrando a evolução e a história das artes performativas em Portugal.

Além desta preponderante meta, este museu nasce com a pretensão de envolver artistas e criadores na construção da memória destas manifestações artísticas, consciencializar os públicos do papel do espectador na performance artística, estabelecendo, assim, a ponte entre a comunidade artística e o público que a aprecia, critica, interpreta e avalia.

b) Missão

De modo a atingir os parâmetros definidos no início deste programa conceptual, o Museu, com base na definição de museu atribuída pelo ICOM e pela Lei nº 47/2004 de 19 de Agosto – Lei-Quadro dos Museus Portugueses, tem por missão fundamental a recolha, incorporação, identificação, inventário, conservação, investigação, interpretação, exposição e divulgação, com objectivos científicos, artísticos, educativos, sociais e lúdicos, do património material e imaterial português, proveniente, não só de cada uma das manifestações artísticas directamente abrangidas –Artes Performativas -, como também, dos processos artísticos que as cria e das artes, técnicas e tecnologias auxiliares destas, como sejam, a cenografia, técnicas de som/ luz ou a multimédia.

c) Vocação

O Museu funda-se como um museu público.

No que diz respeito ao acervo deste museu, este congrega em si património material móvel e património imaterial portugueses provenientes, não só das performances artísticas já referidas anteriormente, mas igualmente resultante dos processos criativos que a estas dão origem. Resultado da reformulação temática das tipologias que o compõem este acervo abrange, assim, as seguintes tipologias: Colecções Documentais (partituras, peças de teatro, guiões, opúsculos, correspondência, autógrafos, cartazes, programas, bilhetes, etc.), Cenografia (maquetas, telões, adereços de cena), Figurinos, Fotografia, Iconografia (desenhos, postais ilustrados, caricaturas, pintura, escultura, gravuras), Instrumentos Musicais, Teatros de Papel, Trajes

(personagens teatrais, bailarinos, músicos, etc.), Fonogramas e Registos Visuais (vídeos de performances). Este acervo reúne objectos sem uma data inicial de recolha, entendendo-se até à actualidade, tratando-se de um acervo aberto a novas incorporações.

Este Museu deverá integrar nos seus serviços uma Biblioteca/ Centro de Documentação, de modo a possibilitar a investigação por parte de investigadores, críticos, criadores e artistas; um Centro Criativo, com a possibilidade de, aliado às escolas de artes performativas (Conservatórios e Escolas Superiores de Teatro, Música, Dança, entre outras), companhias, grupos ou instituições ligados a estas artes ou a artistas/ criadores *freelancers*, auxiliar (espaço de ensaios, por exemplo), recolher e registar, *in situ*, parte do processo criativo e artístico destas artes, integrando-as no seu acervo e promovendo a ligação desses projectos artísticos com o acervo do Museu; por último, um Centro Performativo, responsável pela divulgação e apresentação de novos projectos, criadores e artistas, estabelecendo a ligação entre o criador/ artista, o investigador/ crítico e os públicos, ou seja, os espectadores.

d)Objetivos

De forma a cumprir o objectivo principal de possibilitar uma abertura a novos temas de investigação relacionados não só com o processo criativo, a interacção desses processos com as restantes artes e técnicas auxiliares, assim como com a performance e as suas componentes não só materiais como imateriais, sugiro neste espaço um conjunto de pequenos objectivos. São Objectivos gerais:

- Exploração de novas linguagens museológicas e artísticas no âmbito das Artes Performativas a partir do diálogo entre os trabalhos de investigação e as novas criações (Centro de Documentação/ Investigação/ Inventário e Centro Criativo);
- Recolha e pesquisa individualizada de património específico que integre cada uma das artes em questão (Centro de Documentação/ Investigação/ Inventário);
- Promoção de encontros (conferências, seminários) entre investigadores e criadores (Comunicação/ Divulgação);

- Lançamento de temáticas para novas criações artísticas através do acervo do Museu (Centro Criativo e Centro de Documentação/ Investigação/ Inventário);
- Criação de um dia específico para cada uma das manifestações artísticas (Serviço Educativo);
- Criação de uma Semana Aberta, com apresentações dos projectos desenvolvidos no Centro Criativo do Museu (Centro Criativo e Serviço Educativo);
- Organização de um Festival anual de divulgação/ revelação de novos projectos artísticos (Centro Performativo e Centro Criativo);
- Promoção de formação técnica e artística para profissionais e amadores das artes performativas (encenação, representação, interpretação musical, danças, técnicas, cenografia, etc.), (Centro Criativo e Serviço Educativo);

*

De modo a ilustrar um pouco melhor algumas destas ideias e sugestões, considero importante utilizarmos os exemplos de projectos artísticos que foram desenvolvidos em parcerias estreitas com os museus existentes respeitantes a estas manifestações artísticas.

A este propósito, relembro o projeto artístico coreográfico de Márcia Lança¹²⁴, *Desejo Ignorante*¹²⁵, que sustentou a sua estrutura artística e performativa em torno de um telão pertencente ao acervo do Museu Nacional do Teatro. *Desejo Ignorante* foi um projecto coreográfico da autoria de Márcia Lança, realizado por ela, Aniol Busquets e Tiago Hespanha e apresentado no Teatro Maria Matos (Lisboa), nos dias 11 e 12 de Novembro de 2011.

Este projecto surge no contexto do Festival Temps d'images, no qual lhe é proposto que trabalhe com uma imagem. Márcia Lança junta-se então ao cineasta Tiago Hespanha e começa a esboçar a ideia de trabalhar com um cenário.

Como a própria autora partilhou numa breve conversa comigo “Eu queria que o vídeo fosse um cenário. (...) Queria ir buscar o conceito de como acontecia

¹²⁴ Nota biográfica em anexo.

¹²⁵ Ficha técnica em anexo.

antigamente, a ideia da fabricação do real através do cenário.”. Depois de se ter juntado Aniol Busquets à equipa, a pesquisa desenvolveu-se tanto em Portugal como no estrangeiro (Bélgica). Foram contactadas várias instituições que pudessem ter cenários antigos, até que a equipa entrou em contato com o Museu Nacional do Teatro em Lisboa e o telão de Luigi Manini¹²⁶ utilizado na ópera *Guilherme Tell* foi o escolhido. O telão foi filmado durante três horas no Grande Auditório do CCB e Márcia Lança descreveu-me com bastante emoção o momento em que subiram o telão “Nunca mais me hei-de esquecer quando fomos fazer a gravação para o CCB e vimos o telão a subir. É impressionante!”.

Curiosamente, quando questionei Márcia Lança sobre a interpretação e releitura dada ao objecto do acervo do museu, respondeu-me da seguinte forma: “Quando escolhi aquele telão do Manini, não me pude esquecer de quem era Manini, o propósito de quem fez aquela encomenda, que foi em mil oitocentos e qualquer coisa...”¹²⁷ O objecto tem um contexto de memória, faz parte de um património imaterial, apesar de ter as duas componentes [material e imaterial]. Pesquisámos todos sobre aquela peça. Nós não trabalhamos sobre a história do objecto, mas com a memória do objecto. Houve uma reinterpretação do objecto e da sua memória. A coisa nunca deixa de ser o que já foi até agora.”.

O exemplo deste projecto artístico integra-se neste capítulo de modo a dar forma e consistência à ideia de que um objecto museológico advindo dum contexto performativo é sempre sujeito a releituras e reinterpretações que podem ser sugeridas por novos criadores e artistas, sem perder o peso da memória e da sua história. São objectos que devem ser vistos como possuidores de um carácter performativo constante e que se mantem mesmo após a sua primeira utilização.

Como forma de rematar este capítulo, há que, em primeiro lugar, referir que este é apenas uma interpretação acerca destas questões em torno da instituição museal e, nomeadamente, dos acervos de artes performativas.

¹²⁶ Luigi Manini (1848-1936), cenógrafo, arquitecto e pintor italiano. Após ter estado, como cenógrafo, no La Scala em Roma, esteve ao serviço do Teatro Nacional de S. Carlos entre 1879 e 1894. Foi o arquitecto do Palácio Hotel do Buçaco (1888) e da Quinta da Regaleira (1892). Regressa a Itália em 1913: AAVV, *Catálogo da Exposição Internacional: Luigi Manini, Imaginário e Método, Arquitectura e Cenografia*, Sintra, Fundação Cultursintra, 2006.

¹²⁷ 1898.

Para terminar, gostaria de citar um homem do teatro, Barrault¹²⁸ diria: “J’aime le théâtre justement parce qu’il n’aspire pas à être durable. Il ne défie pas la mort”¹²⁹.

¹²⁸ Jean-Louis Barrault (1910-1994): actor e encenador francês.

¹²⁹ Alvarez, José Carlos (ed.), *Op. Cit.*, SIBMAS, 1994, p. 23.

4. Públicos: espectadores e visitantes: interacções e fronteiras

“(...)A Arte pode sempre definir-se não como o conjunto de produtos culturais em si, mas como aquele mesmo conjunto do momento de fruição.”

- Tota, Anna Lisa, 2000, p. 33 –

Enquanto, até este ponto da dissertação, nos centrámos na obra e na performance (Cap. I), bem como na instituição museológica (Cap. II), neste Capítulo III, proponho uma reflexão individual e conjunta de um dos principais intervenientes na dinâmica das artes performativas e do museu: o espectador e o visitante.

4.1. Espectador (em) Performance

Partindo das artes performativas, o que é o espectador? Qual o seu papel na performance e qual a relação que estabelece com os restantes intervenientes, nomeadamente, com o performer?

De forma empírica, poderíamos definir espectador como aquele que assiste a um evento, seja ele de cariz artístico, desportivo ou de qualquer outra natureza. Mais ainda, poderíamos caracterizá-lo como um elemento voluntário ou involuntário e/ ou passivo, ou seja, que cumpre a função, apenas, de assistir e de recepção da informação enviada do emissor. Traduz-se, ainda, eventualmente, num acto comunicativo, no qual desempenha, somente, o papel de receptor.


No entanto, quando nos referimos ao espectador de uma manifestação de artes performativas, esta não deverá ser a posição conceptual nem a leitura realizada da sua própria evolução.

Além desta chamada de atenção, julgo ser pertinente expor, desde já, a visão do conceito de espectador por Rancière na qual este explicita que “ser espectador (...) é a nossa situação normal.”¹³⁰ Desta forma, Rancière transmite que o conceito de espectador não deve ser restrito a um momento ou a um estado, no qual um indivíduo assiste a algum evento, mas sim, que durante o quotidiano e na sua vida pessoal, além de actor, cada indivíduo é um espectador constante. Daí se explica, em grande parte, várias das associações que fazemos, enquanto espectadores de uma performance, com alguma situação que tenhamos vivido. Como reforça, ainda, Rancière “Todo o espectador é já actor da sua história; todo o actor (...) é já espectador da mesma história.”¹³¹.

A nível etimológico, espectador deriva do latim *spectare*, o que significa olhar, observar, assistir. Contudo, apesar de não optar por elaborar uma história do espectador, temos de ter em conta a evolução do seu comportamento, funções, papéis, espaços, entre outros factores que fazem do espectador actual um elemento distinto do espectador da antiguidade clássica que assistia às tragédias gregas.

Adolphe Appia, por sua vez, relatava que “a obra de arte dramática é a única (...) cuja existência é certa «sem espectador»”¹³², defendendo que a arte dramática é vivida, assim como a pintura é olhada ou a literatura lida, e o único capaz de o fazer é o próprio autor da obra. De resto, “o espectador vem convencer-se, nisso consiste o seu papel”¹³³. É, exactamente, neste ponto que devo introduzir a questão: afinal, qual a relação estabelecida entre o espectador e a obra performativa a que assiste?

Não podemos responder a esta questão sem antes ter presente que este processo de recepção é, acima de tudo, um acto de comunicação.

Embora, à partida, pareça que a apresentação de uma qualquer obra performativa se exerce apenas num sentido (performance  público), ao colocarmo-nos do outro

¹³⁰ Rancière, Jacques, *Op. Cit.*, p. 28.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Appia, Adolphe, *Op. Cit.*, p. 159.

¹³³ Ibidem.

lado apercebemo-nos, imediatamente, que este é um momento de troca, comunicação entre ambas as partes de um todo que é a própria manifestação artística.

É inconcebível pensar na ópera do século XVIII sem as trocas de camarotes, um concerto de valsas sem o aparato das danças, uma peça de teatro de revista sem as gargalhadas da plateia ou um concerto rock sem os assobios e os pulos do público. Estas podem ser algumas das formas de demonstração de satisfação ou desagrado, manifestações de emoções provocadas pela performance ou vivências próprias destes eventos, enquanto eventos, também, sociais. Ainda assim, mesmo que o público mantenha o silêncio, uma apresentação performativa nunca deixa de ser um acto de comunicação entre ambas as partes.

No entanto, nesse mesmo acto de comunicação, ao longo do processo de recepção por parte de cada espectador, o que se recebe é distinto e fruto de uma interpretação. Podemos, relativamente a este aspecto, considerar que existem três diferentes dimensões de uma obra performativa: a que se concebe pelo criador/ autor, a que acontece e se apresenta e a que o espectador recebe.

Anna Lisa Tota fala, nomeadamente, do “espectador ideal”, isto é, aquele no qual o encenador encarna enquanto desenvolve o processo criativo; através deste exercício, o encenador realiza “um modelo teórico capaz de caracterizar as efectivas experiências de recepção dos espectadores reais, sendo uma projecção ideal nascida na mente do autor (...)”¹³⁴.

Num sentido geral, podemos tratar o conjunto de espectadores de uma qualquer manifestação performativa por ‘audiência’ (do latim, *audientia*). Martin Bloom descreve a perspectiva de ambos os lados: “Actors and directors tend to think of themselves as confronting or being surrounded by a body of observers. From the audience’s point of view, however, each person is looking at the event through his or her eyes. Separately. If each individual can see and hear everything that the production intends to project, then these individuals are well on their way to becoming an assembly capable of reacting as unit.”¹³⁵ Embora haja, inevitavelmente, momentos nos quais a

¹³⁴ Tota, Anna Lisa, *Op. Cit.*, p. 42.

¹³⁵ Bloom, Martin, *Accommodating the lively arts – na architect’s view*, Lyme, SK, 1997, p. 36.

audiência reage e comunica como um todo (aplausos, risos, etc.), grande parte da apresentação cada espectador responde individualmente consoante a percepção e interpretação que desenvolve através do que recebe.

No que concerne, por exemplo, ao sucesso de uma performance artística, Richard Schechner refere dois factores predominantes: “if it does not please its public or if it does not accomplish most of what those making the performance intend”¹³⁶. Ainda assim, a próprio autor, perante a subjectiva avaliação do êxito de uma performance artística, reconhece que a sua perspectiva é, igualmente, falível: “Some artists are never satisfied – even with work that the public loves.”¹³⁷.

Todavia, o que se impõe perante todas estas diferentes dimensões da interactividade entre espectador e a performance artística são as dialéticas presentes ao longo do tempo que foram, progressivamente, modificando esta relação.

Há dois fenómenos que podemos e devemos mencionar a este propósito e que têm vindo a ser, em intensidades diferentes, constantes no próprio perfil do espectador e que, actualmente, se encontram um pouco mais esbatidos. Reporto-me à denominada «Quarta Parede» e à passividade do espectador. «Quarta Parede» é um termo que surge no seio do teatro naturalista-realista e que ilude tanto o performer como o espectador da “inexistência” de uma audiência, separando-a da interacção com o espectáculo e atribuindo-lhe a função, apenas, de receptor. Como nos define Antonino Solmer “Para isso, nada melhor do que imaginar uma quarta parede (...) Assim, o público é levado a assistir, qual *voyeur*, a uma «realidade» que se desenrola à sua frente independentemente da sua presença, ou partindo desse pressuposto.”¹³⁸.

Este mesmo fenómeno da «quarta parede» delega no espectador uma atitude passiva, um receptor de algo que apenas frui e observa, mas sobre o qual não emite emoção, pensamento, interpretação ou qualquer tipo de gesto ou opinião. Como Appia afirmou, qualquer obra dramática, por ser uma obra viva, existe sem espectador, pois é concebida para ser vivida por quem a executa, daí o papel do espectador ser considerado

¹³⁶ Schechner, Richard, p. 242.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Solmer, Antonino, *Op. Cit.*, p. 51.

irrelevante. Contudo, foi, precisamente, durante o século XX que criadores e artistas foram contrariando o paradigma da passividade do espectador, incitando à sua participação, intervenção e manifestação em qualquer apresentação performativa. A este propósito, não posso deixar de citar Antonin Artaud: “Necessitamos de um teatro que nos desperte os nervos e o coração (...)”¹³⁹.

Ao longo do século XX, a emergência de novas tendências artísticas plásticas, novos estilos musicais como o jazz ou teatrais como o Living Theatre, assim como a influência de artista advindos de escolas como a Bauhaus ou a Black Mountain College ou, mais tarde, do Happening, revolucionaram o papel e o comportamento de espectador em qualquer tipo de performance artística.

A própria companhia do Living Theatre (1947), desenvolvido pela proximidade intelectual de Jean Cocteau, John Cage ou Frederick Kiesler, anuncia que o seu principal objectivo era “abalar o público, tornando-o vivo”¹⁴⁰.

Roselee Goldberg descreve, também, algumas performances futuristas, nas quais numa delas a plateia arremessou batatas, laranjas e qualquer coisa que encontrasse; perante essa atitude, diz-se que Carlo Carrà (performer e pintor) “retaliou nos seguintes termos: «Lancem uma ideia em vez de batatas, seus idiotas!»”¹⁴¹.

Em 1958, Umberto Eco introduz em “O problema da obra aberta”¹⁴², a dialéctica entre “abertura” e “definitude”.

Quando um autor cria uma obra, está a produzir um objecto de fruição que contem, implicitamente, a intenção do próprio autor que aspira a que o espectador a reinterprete tal como o autor a concebeu, mas assume o risco de esta reinterpretação adquirir vários contornos e formas. Ou seja, como diz Eco, “o objecto é fruído por uma pluralidade de fruidores, cada um dos quais sofrerá a acção, no acto de fruição, das próprias características psicológicas e fisiológicas, da própria formação ambiental e

¹³⁹ Artaud, Antonin, *Op. Cit.*, p. 83.

¹⁴⁰ Goldberg, Roselee, *Op. Cit.*, p. 110.

¹⁴¹ Goldberg, Roselee, *Op. Cit.*, p. 20.

¹⁴² In Eco, Umberto, *A Definição da Arte*, [s.l.], U. Mursia & C., 1968.

cultural, as especificações da sensibilidade que tanto contingências imediatas como a situação histórica implicam”¹⁴³. Não obstante, o autor poderá assumir a sua obra como obra aberta a estas possibilidades. O facto de se assumir definida ou aberta altera a fruição e a comunicação entre a performance e o espectador, bem como a noção de arte proveniente de cada uma

Em contraponto, Brecht¹⁴⁴, analisado segundo uma perspectiva histórica, surge numa época em que o teatro alemão estava imbuído pelo naturalismo e pelo teatro-total, nos quais se pretendia arrebatara o público através das suas emoções, mas obliteradas pela passividade que lhe era exigida. Neste contexto, Bertolt Brecht desenvolve o conceito de «distanciação», no qual o público é incitado a “só aceitar o que vê se isso for convincente”¹⁴⁵ numa perspectiva racional. Apesar de assumir as suas peças como detentoras de uma função pedagógica e destinada à transmissão de uma ideologia bem determinada, trabalhando-as de forma a que não apresentem conclusões teóricas explícitas. Como nos expõe Umberto Eco, a sua obra “tende precisamente a estimular no espectador um juízo autónomo e crítico acerca de uma realidade que o actor lhe apresenta «distanciando-a» de si, sem tentar agir sobre ele emotivamente, deixando-lhe a liberdade de tirar conclusões face às provas apresentadas”¹⁴⁶.

No campo musical, John Cage desenvolve o conceito de «indeterminação», através do qual transmitiria ao espectador que a “música é, por assim dizer, mais dele do que do compositor”¹⁴⁷.

Não poderemos, igualmente, reflectir sobre este processo comunicacional sem termos em linha de conta a questão espacial e, nomeadamente, a disposição física do espectador perante a performance.

¹⁴³ Eco, Umberto, *Op. Cit.*, p. 153.

¹⁴⁴ Bertolt Brecht (1898-1956), encenador e dramaturgo alemão. Autor das obras *Um Homem é um Homem* (1924-26), *Mãe Coragem* (1938-39) e *a Vida de Galileu* (1937-39), entre outras. Preconizador do Teatro Épico: Koudela, Ingrid Dormien, Guinsburg, J., (dir), *Brecht na pós-modernidade*, São Paulo, Perspetiva, 2001; AAVV, *Brecht: a estética do teatro*, Rio de Janeiro, Graal, 1992.

¹⁴⁵ Brook, Peter, *Op. Cit.*, p. 101/102.

¹⁴⁶ Eco, Umberto, *Op. Cit.*, p. 155.

¹⁴⁷ Goldberg, Roselee, *Op. Cit.*, p. 157.

Como referiu Peter Brook, “Um palco com proscénio, uma arena, uma sala de teatro completamente iluminada, um celeiro ou a sala de casa apinhada de gente – qualquer uma destas hipóteses condiciona os acontecimentos de formas diferentes”¹⁴⁸. Daí que seja uma preocupação essencial da concepção do espaço e a posição dos espectadores, as quais dão origem a distintas possibilidades de fruição e interpretação.

No que concerne à disposição física do espectador, Maria José Fazenda¹⁴⁹ afirma que “ a separação entre ambos os grupos [bailarinos e espetadores] acentua a diferença que os separa, enquanto a aproximação entre ambos não só visa esbater a hierarquização quer das suas posições, quer do espaço da cena e da plateia, como intensifica os processos de comunicação entre os dois grupos”¹⁵⁰.

Ainda na óptica de Maria José Fazenda, esta considera a disposição circular como a que mais aproxima os espectadores e os performers, constatando-se uma participação mais activa por parte do espectador, nem que seja apenas através da «vibração» (no sentido de comunicação) corporal emanada da experiência sensorial e não em ação visível e efetiva”¹⁵¹.

De modo a melhor entendermos esta relação, é essencial dar uma maior relevância à comunicação existente entre o próprio performer e o espectador, os dois principais intervenientes directos ao longo de qualquer performance artística.

A interação entre o espectador e o performer influencia em grande medida o sucesso da performance como processo comunicacional. Na perspectiva de Martin Bloom “Performer cannot help but be encouraged by signals which come from an audience reacting positively to their performance. For an audience, urging achievements

¹⁴⁸ Brook, Peter, *Op. Cit.*, p. 187.

¹⁴⁹ Maria José Fazenda é Professora Adjunta na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa e Professora Auxiliar Convidada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Doutorada em Antropologia pelo ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa e Investigadora do CRIA-Centro em Rede de Investigação em Antropologia. Fez o Curso de Dança do Conservatório Nacional.
[www.esd.ipl.pt/cursos/corpo_docente/cursos_corpodocente_mariajosefazenda]

¹⁵⁰ Fazenda, Maria José, *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*, Lisboa, Celta, 2007, p. 31.

¹⁵¹ Fazenda, Maria José, *Op. Cit.*, p. 32.

with commensurate demonstrations of approval can provide tremendous satisfaction”¹⁵². De forma complementar, Peter Brook considera que “se o actor conseguir prender o interesse do espectador, reduzindo assim as suas defesas e coagindo-o a colocar-se numa posição inesperada ou a adquirir consciência do choque entre ideias contraditórias ou entre contradições absolutas, então o público torna-se mais activo.”¹⁵³.

Por outro lado, Jean-Jacques Label¹⁵⁴ identifica em várias manifestações artísticas performativas, nomeadamente no Happening, a destruição da relação entre performer e espectador vista como “um encontro frente-a-frente” transformando-a numa “mistura”¹⁵⁵.

Por fim, sem conseguir terminar este primeiro ponto doutra forma, considero que, não obstante todos estes aspectos e variantes, o espectador é sempre um elemento intrínseco de qualquer performance artística.

4.2. Visitante em “itinerâncias”

Em sequência da linha reflexiva do assunto anterior, tomo por ponto de partida para este a relação entre a instituição museológica e os seus públicos – os visitantes.

Ao longo do tempo, como aliás, de certo modo, já foi referido anteriormente nesta dissertação, o Homem sempre teve um fascínio pelo acto de coleccionar, fosse por prazer, curiosidade ou para estudo científico. Independentemente dos objectos coleccionados e das motivações para o fazer, aprendemos a partilhar o conhecimento, a memória ou a estética advindos destes objectos e expusemo-los ao público.

O visitante de qualquer colecção pode, assim, ser conduzido pela procura de prazer, conhecimento ou entretenimento. Desde a segunda metade do século XVIII,

¹⁵² Bloom, Martin, *Op. Cit.*, p. 10.

¹⁵³ Brook, Peter, *Op. Cit.*, p. 187.

¹⁵⁴ Jean-Jacques Label (n. 1936), poeta e artista francês. Trabalhou com o Happening, e é reconhecido pelo seu trabalho como teórico de arte e curador: Blistène, Bernard: *Jean-Jacques Lebel. Una entrevista. Jean-Jacques Lebel. An Interview*, in: [FLUXUS](#) Flash Art, No. 84-85, 1978 October- November, 57-63; Lebel, Jean-Jacques, *Retour d'exil. Peintures, dessins, collages 1954-1988*, Galerie 1900/2000, Paris, 1988.

¹⁵⁵ Plasencia, Clara (dir.), *Op. Cit.*, p. 41

como instituições abertas ao público, os museus possibilitam o encontro entre o Homem (o visitante) e os objectos que preserva nas suas instalações, principalmente, a partir da exposição (seja permanente ou temporária). Obviamente que o acesso ao acervo em reserva será sempre condicionado, seja por motivos de segurança ou de conservação, todavia, mediante uma justificação e autorização, esse acesso poderá ser concedido, nomeadamente para estudos e/ou investigações científicas.

Durante grande parte da segunda metade do século XX, a relação entre a instituição museológica e o visitante, na maioria dos casos, era, ainda, de um exercício de autoridade científica e cultural por parte da instituição – como referiu John Reeve “The museum staff saw their public as a reflection of themselves; (...) That museums believed the public to be those who visited regularly and understood that rules and definitions by which the collections were collected and interpreted”¹⁵⁶, bem como eram vistas como instituições repressivas, disciplinadas e controladoras do comportamento e do acesso intelectual e físico à arte, história e a outras culturas¹⁵⁷.

Actualmente, este acesso à instituição museológica tem vindo a modificar-se, e dado lugar à partilha de informação de forma mais abrangente, cativante, provocando no visitante o desejo de adquirir mais conhecimento ou de repetir a experiência. Não obstante as diferenças de gestão de cada museu, na sua maioria, esta tem sido a conduta discutida e adoptada, pelo menos na ordem dos princípios.

Nos últimos anos, a atitude dos museus perante os seus públicos e vice-versa tem resultado num investimento na função educativa. Eilean Hooper-Greenhill afirma que os museus passaram a ser “lugares de aprendizagem activa”¹⁵⁸. Não devemos, neste aspecto, ver a função educativa restrita ao trabalho dos museus com as escolas ou através dos seus serviços educativos, mas sim como a procura da eficácia de transmissão de conhecimento e de experiências. Inclusivamente, no exercício do turismo e do ócio, a educação desempenha um papel relevante: “el público considera

¹⁵⁶ Reeve, John, *The responsive museum: working with audiences in 21st century*, Hampshire, Burlington: Ashgate, 2007, p. 5.

¹⁵⁷ Reeve, John, *Op. Cit.*, p. 7.

¹⁵⁸ Hooper-Greenhill, Eilean, *Los Museos y sus visitantes*, Gíjon, Trea, 1998, p. 9.

que la forma de ocio que representan los museos está estrechamente relacionada con el aprendizaje y unida a momentos intensos e valiosos de emociones de corta duración”¹⁵⁹.

Assim, de modo mais objectivo, quais serão as motivações para visitar um museu? De facto, para responder a esta questão com uma maior fiabilidade seria necessário estudar e avaliar diversos estudos de públicos. Mas o que me interessa é reflectir, com o apoio bibliográfico mais proeminente, algumas dessas razões. Excluindo as escolas e as visitas em grupo (idosos, excursões turísticas, ...), o que leva um indivíduo a visitar um qualquer museu pode abranger motivos de cariz social e/ou cultural. David Dean refere-nos as “social needs”¹⁶⁰, nas quais engloba factores tão simples como a interacção social, a oportunidade de novas experiências ou fazer algo que considere profícuo. Aliadas a estas menciona, igualmente, a oportunidade de realizar novas aprendizagens ou a procura de respostas para questões relacionadas com a história da humanidade, sobre a natureza ou sobre o funcionamento dos seus mecanismos: “experienced the «real thing»”¹⁶¹.

A par destas, Pierre Bourdieu fala-nos do “cultural capital”, i. e., a necessidade de adquirir estatuto e vantagem social através do nível cultural e de educação.¹⁶²

David Dean, mais uma vez, identifica três tipologias predominantes: os que se movimentam na exposição de forma rápida e desatenta – visitantes casuais, que se deslocam ao museu para ocupar o tempo livre de forma despreocupada e que desejam ser vistos a frequentar actividades culturais; o segundo, aqueles que demonstram um real interesse pela ida ao museu e pelas colecções mas que, no entanto, não prestam muita atenção à leitura das legendas ou esforço no entendimento do que estão a ver; por último, os que vão regularmente a museus, realmente interessados em entender o que estão a visitar, lêem as legendas e os textos, bem como já estão informados o suficiente para melhor absorverem e interpretar o conhecimento que lhes é transmitido¹⁶³.

¹⁵⁹ Hooper-Greenhill, Eilean, *Op. Cit.*, p. 10.

¹⁶⁰ Dean, David, *Museum Exhibiton – theory and practice*, London/NY, Routledge, p. 1996, p. 23.

¹⁶¹ Dean, David, *Op. Cit.*, p. 25.

¹⁶² Tota, Anna Lisa, *Op. Cit.*, p. 45.

¹⁶³ Dean, David, *Op. Cit.*, p. 25.

Na mesma obra, o autor refere a relação da expectativa do visitante e a sua própria visão do mundo, ou seja, “every visitor enters the museum with a personalized set of preconceived data and expectations. If what they encounter is unfamiliar or cannot be readily fitted to their worldview, they will be diffident and uncomfortable.”¹⁶⁴ Estas ideias preconcebidas são resultado, em grande parte, da cultura, religião, fisiologia, psicologia, estatuto sócio-económico e etnia de cada indivíduo.¹⁶⁵

Para encerrar este breve ponto acerca do visitante, saliento, mais uma ideia expressa na obra de David Dean: “what kind of environment is a museum? Is it a school, a library, a supermarket, an amusement park or an arcade? Museums share characteristics with all of these, but perhaps the most significant aspect is informality. There is no compulsion (...) in a museum visit.”¹⁶⁶.

4.3. Público-espectador e publico-visitante: interações e fronteiras

Após ter abordado superficialmente, tanto o espectador no seu contexto performativo como o visitante no contexto museológico, pretendo, neste ponto, estabelecer uma releitura de ambos e analisá-los nos seus aspectos em comum, ou seja, como fruidores.

Há, desde já, um ponto em comum que devo assinalar: o seu papel de valorização cultural e artística.

Neste contexto, Anna Lisa Tota considera que existem dois tipos de juízos formulados pelo fruidor: juízos artísticos e juízos estéticos. Nas suas palavras: “o juízo artístico é um juízo relativo à identidade da obra: sanciona ou recusa a sua inclusão no sistema de arte. (...) O juízo estético, por seu lado, diz respeito ao valor da obra”¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Dean, David, *Op. Cit.*, p. 28.

¹⁶⁵ Dean, David, *Op. Cit.*, p. 27.

¹⁶⁶ Dean, David, *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁶⁷ Tota, Anna Lisa, *Op. Cit.*, p. 46.

Não esquecendo que a função de legitimação artística e cultural pertence, grandemente, às instituições (museus, teatros, galerias, ..), ainda assim, o fenómeno do acto criativo, como refere Marcel Duchamp, “não é desempenhado apenas pelo artista, o espectador põe a obra em contacto com o mundo exterior ao decifrar e interpretar as suas qualidades internas e, acrescentando, assim, a sua contribuição ao acto criativo”¹⁶⁸. Refere, ainda, que o papel do espectador é “determinar o peso da obra na escala estética”¹⁶⁹.

No processo de construção de significado entre o fruidor e o objecto, as características de ambos interagem e produzem esse mesmo significado. No caso do fruidor (espectador ou visitante), cada um tem o seu contexto pessoal, ou seja, o conjunto de experiências e do conhecimento adquirido até àquele momento; além do contexto pessoal, o contexto social e cultural também influenciam o processo de fruição e interpretação. Como refere Alice Semedo “o contexto social e cultural de cada [fruidor] interpreta, não só está a fazê-lo como indivíduo, mas também como membro de uma comunidade interpretativa”¹⁷⁰.

Estes contextos e processos de construção de significado são determinantes na construção da memória do fruidor e do próprio objecto fruído, seja em contexto museológico e/ ou performativo.

Quando um espectador se desloca para assistir a um espectáculo ou quando um visitante vai a uma exposição, realizam-se várias actividades antes, durante e após a ocorrência seja do espectáculo ou da visita, as quais, como refere Richard Shechner, podemos identificar como “part of network of technical, economic and social activities.”¹⁷¹. Schechner descreve algumas dessas actividades, no contexto performativo, envoltas numa espécie de ritual, as quais podemos equiparar, igualmente, a qualquer visita a uma exposição: “Off site, business managers, tickets and advertising agencies are running the business of the arts company, selling seats and placing ads.

¹⁶⁸ Duchamp, Marcel, *Op. Cit.*, p. 6

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Semedo, Alice, Nascimento, Elisa Noronha, *Op. Cit.*, p. 167.

¹⁷¹ Schechner, Richard, *Op. Cit.*, p. 244.

Spectators have made plans and as the event approaches, they get ready to travel to the event location (...) On site, long before first spectator arrives, the technical staff prepares the props are ready and the stage equipment works.”¹⁷².

Envolto nestas práticas e “rituais”, tanto o público-espectador quanto o público-visitante, procuram, através da fruição do objecto em causa, “algo melhor que a vida”¹⁷³. Mas nesta procura de algo melhor que a vida, as instituições também procuram formas de atrair estes públicos, “providing meaningful experiences”¹⁷⁴.

Em torno da mesma temática, Jacques Rancière é bastante pertinente ao afirmar que “de acordo com tal lógica, o que vemos – num palco, mas também numa instalação ou numa exposição de fotografia – são signos sensíveis de um certo estado, dispostos de uma certa maneira pela vontade de um autor. Reconhecer esses signos significa comprometermo-nos numa certa leitura de proximidade ou de distância que nos leva a intervir de acordo com a maneira que é desejada pelo autor. Chamemos a isto o modelo pedagógico da eficácia da arte.”¹⁷⁵.

No entanto, é preciso definir o que distingue ou aproxima estes públicos no momento da fruição. Juan Carlos Rico refere, em primeiro lugar, que “la obra de arte exige una resposta emocional e individual”, ou seja o fruidor terá sempre uma ligação afectiva com a obra. Perante a obra (seja em contexto performativo ou museológico), o fruidor desenvolve várias funções desde observador, espectador, visitante e intérprete.

Jacques Rancière refere, a este propósito que, “o espectador também age como aluno ou cientista. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços (...) Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente. [Eles] vêem, sentem e compreendem algo na

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Brook, Peter, *Op. Cit.*, p. 10.

¹⁷⁴ Dean, David, *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁷⁵ Rancière, Jacques, *Op. Cit.*, p. 10.

medida em que compõem o seu próprio poema, como a seu modo, fazem os actores ou dramaturgos, realizadores, bailarinos ou performers”¹⁷⁶.

Por sua vez, Alain Badiou insere o comportamento de qualquer público entre dois extremos: “de um lado há o julgamento do público, o seu compromisso (...) Do outro lado, a distância, a passividade contemplativa do público que assiste, silencioso e cativo (...)”¹⁷⁷.

Relativamente à função interpretativa, considero de grande proeminência a reflexão de Umberto Eco: “a própria contemplação resulta da conclusão da interpretação e interpretar consiste em colocar-se do ponto de vista do produtor, em percorrer de novo o seu trabalho feito de tentativas e interrogações do material, acolhimento e escolha de pontos de partida, previsões daquilo que a obra pretendia ser por coerência interna”¹⁷⁸.

4.4. Inversões

No último ponto deste capítulo, considero desafiante e pertinente analisar determinados projectos artísticos e propostas expositivas, nas quais se reflecte e se invertem os lugares dos seus intervenientes, seja dos públicos (espectadores e/ou visitantes) ou, em alguns dos casos, do próprio performer. Inversões foi o título que considerei mais adequado para caracterizar um subcapítulo que tem por objectivo lançar algumas novas directrizes na discussão acerca do espaço e lugar ocupados pelos intervenientes directos tanto numa performance, numa exposição, numa performance em exposição ou numa exposição “performativa” [Desafiemos os conceitos].

Início esta análise a partir de um contributo de uma proposta expositiva para o Museu da Música¹⁷⁹, defendida em tese de mestrado por Rui Pedro Nunes, em 2012.

¹⁷⁶ Rancière, Jacques, *Op. Cit.*, p. 22/23.

¹⁷⁷ Placencia, Clara, (dir.), *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁷⁸ Eco, Umberto, *Op. Cit.*, p. 28.

¹⁷⁹ Museu da Música é um museu tutelado pela DGPC, aberto ao público na Estação do Metropolitano do Alto dos Moinhos, em Lisboa, na freguesia de S. Domingos de Benfica, desde 1994. A sua actual directora é a Dra. Helena Trindade. O seu acervo compreende instrumentos musicais, documentação gráfica respeitante a espólios de reconhecidos personalidades da música portuguesa (Alfredo Keil, Tomaz

Rui Nunes estrutura todo o discurso expositivo da sua proposta no processo comunicacional que é a música, concebendo núcleos expositivos que digam respeito a cada um dos seus intervenientes: emissão, mensagem e recepção. Em vários pontos deste projecto podemos identificar a intenção de transmitir ao visitante a experiência musical em três dimensões: como visitante, espectador e músico.

Logo no núcleo respeitante ao som e à forma como se faz música, o visitante é convidado a interagir com a exposição por meio da manipulação de elementos (ritmo, melodia, harmonia, baixo) que o façam adquirir conhecimento através da experimentação e não somente da observação ou análise dos conteúdos expositivos.¹⁸⁰

Progressivamente, ao longo da exposição, o seu carácter lúdico e interactivo dá lugar, igualmente, às inversões de estatuto e de lugar do próprio visitante, no qual é incitado a experienciar a posição de músico e de espectador.

No primeiro caso, Rui Nunes sugere o seguinte: “algumas das vitrinas mencionadas deverão ser dispostas de forma a que os visitantes se possam colocar a si próprios no papel de músicos”.¹⁸¹ A acrescentar, também, a ideia da existência de um pequeno palco, onde os visitantes poderão tocar alguns dos instrumentos musicais enquanto experienciam a sensação de «estar em palco».¹⁸²

O espaço de palco e plateia torna-se um espaço de confluência e troca de posições, perspectivas e informação. O visitante tem a oportunidade de «pisar» o palco tal como de ocupar a plateia e assistir ao que acontece em cima do palco, além do facto do espaço de plateia fazer ligação aos núcleos expositivos que dizem respeito à recepção da música.¹⁸³

Alcaide, Michel’Angelo Lambertini, e.o.), iconografia e fonogramas. [Trindade, Maria Helena, Nunes, Rui Pedro, *Museu da Música: Roteiro*, Lisboa, IPM, 2002].

¹⁸⁰ Nunes, Rui Pedro, *A música em exposição: uma proposta de programa expositivo para o Museu da Música*, Lisboa, FCSH – UNL, 2012, p. 64.

¹⁸¹ Nunes, Rui Pedro, *Op. Cit.*, 2012, p. 70.

¹⁸² Nunes, Rui Pedro, *Op. Cit.*, 2012, p. 73.

¹⁸³ Ibidem.

A recriação de ambientes (estúdio de gravação, sala de espectáculos, etc.) é um dos métodos sugeridos pelo autor de modo a proporcionar ao visitante uma compreensão e absorção da informação de forma mais sensível, imediata e vivencial.¹⁸⁴

Desta forma, seria possível permitir ao visitante de um museu com estas características e respeitante a estas artes a vivência performativa em todas as suas dimensões, seja como performer ou como espectador.

Antes de falar do espectáculo «Frida Frida»¹⁸⁵, desenvolvido pela companhia Karnart¹⁸⁶, é necessário explicar o conceito trabalhado por esta companhia: Perfinst¹⁸⁷. Este conceito abrange duas áreas artísticas: a performance e a instalação, em simultâneo, na mesma manifestação artística. Da linguagem performativa, a Perfinst bebe da essência do teatro, dança e da body-art, aprofundando a pesquisa da “fronteira física do corpo humano”; por outro lado, da linguagem plástica tem como base o espaço, os objectos (não como meros acessórios do espectáculo), a imagem animada ou fixa e os jogos de som e luz.¹⁸⁸

Sob este conceito, «Frida Frida» dá uma perspectiva da vida e obra da pintora mexicana Frida Kahlo. Sem diálogos, o espectáculo, composto por narração em voz-off, música, encenação e instalação, convida o espectador a “seguir” Frida e Diego pelo percurso da pintora, através da instalação em tempo real. Simultaneamente, o espectador

¹⁸⁴ Nunes, Rui Pedro, *Op. Cit.*, p. 88.

¹⁸⁵ Ficha técnica em anexo

¹⁸⁶ Karnart é uma associação sem fins lucrativos, com o objectivo da criação e produção de objectos artísticos (plásticos, performativos, audiovisuais), em torno do conceito de Perfinst. Fundada em 2001 por Luís Castro, em associação com o artista plástico Vel Z, a designer de moda Fernanda Ramos, a fotógrafa Maria Campos e a produtora/ realizadora Filipa Reis [www.karnart.org];

¹⁸⁷ Perfinst foi um termo utilizado pela primeira vez por Luís Castro, em Londres, em 1996, no âmbito do projecto «Comb» (Smith's Galleries e I. C.A.) Luís Castro (n. 1961), é encenador, produtor e actor. Frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema, o curso de Teatro da Universidade Técnica de Lisboa, aulas regulares no Actor's Centre, em Londres, e o estudo de canto lírico. Trabalha profissionalmente como actor desde 1997. Desde 1996, concebe e realiza espectáculos de Perfinst, entre os quais se destacam «Comb», «Paz 29», «Portugalidades», «Humus», «Frida Frida», «Ilhas», entre outros. Lecciona na Escola Superior de Dança, Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha e no Instituto de Cristividade, Artes e Novas Tecnologias Restart. [www.karnart.org]

¹⁸⁸ In www.karnart.org/p/perfinst (consultado a 2 de Março de 2013, 13:30h)

vive a encenação e a proximidade física com os actores da mesma forma que contempla, num discurso de natureza expositiva, as instalações.

Mónica Garcez¹⁸⁹, após uma conversa acerca deste projecto, refere que este conceito e, especificamente, o projecto «Frida Frida» permite ao espectador escolher o espectáculo ou que parte do espectáculo quer ver e/ou participar, existindo sempre quem valoriza mais a parte performativa, a parte plástica ou quem não consiga pensar o espectáculo em dissociação de ambas as componentes – “Pretende-se no perfinst, e dada a sua normalmente próxima relação com os actores, levar entre outras coisas o espectador a usar o conjunto dos seus cinco sentidos”. Podemos, assim, assistir a um espectáculo numa dinâmica quase expositiva, como visitantes de uma exposição, uma espécie de performance em exposição.

«Solo Pictórico»¹⁹⁰ é a história de um projecto nascido do imprevisto e que foi ganhando, em todas as suas apresentações, dimensões distintas.

Da autoria de Carlos Barreto¹⁹¹, «Solo Pictórico» é um projecto artístico plástico e musical. Como diz o próprio autor “tento exprimir os sons de forma gráfica e visual”. A apresentação deste projecto é, assim, “bipolar”: uma exposição e uma performance. Além destes formatos de apresentação «ao vivo», foi editado em cd a componente musical, e no folheto da capa, uma espécie de catálogo de cada um dos quadros e a sua música correspondente (uma música e um quadro sob o mesmo título, uma obra única conjunta).

«Ao vivo», «Solo Pictórico» tem sido constantemente reinventado. Transmitido pelo próprio autor numa conversa informal sobre este projecto,” «Solo Pictórico» já foi apresentado de várias formas, já toquei ao lado da exposição, na sala de exposição ou num auditório ao lado”.

Por ser um projecto do qual o público retira uma dupla leitura (plástica e performativa), nas apresentações, sejam elas realizadas num espaço expositivo ou

¹⁸⁹ Nota biográfica em anexo.

¹⁹⁰ Ficha técnica em anexo.

¹⁹¹ Nota biográfica em anexo.

performativo, o público, neste caso, será sempre simultaneamente, espectador e visitante. A deambulação da visita é mais lenta, de modo a proporcionar a contemplação da performance. Carlos Barreto contou, também, que no início do projecto, quando fazia a apresentação performativa no auditório ao lado da exposição, para que não se perdesse a componente plástica do projecto, a exposição estava a ser filmada em tempo real e a ser projectada nas costas do autor.

No caso específico da apresentação deste trabalho no Museu do Fado, as obras expostas foram adaptadas ao tema do fado e não foram as do trabalho original, contudo, o formato e o carácter do projecto manteve-se.

Ao contrário do projecto anterior, o público entra no espaço como visitante e torna-se, também, espectador, um espectador que visita, também, a performance. Daí, numa mesma analogia com o projecto anterior, poder-se-ia falar de uma exposição performativa.

Este acto pode-se igualar ao que acontece na apresentação de uma performance num contexto de uma exposição de arte contemporânea: o acto de ir a uma exposição e o espaço/ instituição que atribui uma fruição específica – a de visitante –, perante a obra performativa, imiscui-se com a de espectador, um espectador-visitante.

Neste terceiro exemplo, a dupla de artistas *A Kills B*¹⁹², propõe-nos uma reflexão sobre um conjunto de tensões em torno do espaço (expositivo e performativo), o carácter da obra em exposição e, acima de tudo, a condição do público.

A obra «Ifigénia e Isaac» diz respeito a um momento performativo que decorreu em três apresentações públicas: uma antes da inauguração e as restantes duas depois da inauguração: “Existe assim um antes e um depois do espectáculo”¹⁹³, no qual o visitante terá a oportunidade de ver a instalação que serve de cenário à performance: “é esse depois do espectáculo que permanece no espaço, um dispositivo cénico activado e activo, mas marcado pela ausência dos intérpretes”¹⁹⁴.

¹⁹² Dupla de artistas plásticos composta por Hugo Canoilas e João Ferro Martins – nota biográfica e ficha técnica da exposição no CAM com o mesmo nome em anexo.

¹⁹³ Fabiana, Rita (coord. e ed.), *A Kills B*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 23.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

De modo a destruir a distância entre a performance, o performer e o espectador, a sala polivalente é “despida” das características de sala de espectáculos (plateia recolhida, chão uniformizado), ou seja, “esta ausência transforma profundamente a sua [espectador] condição”¹⁹⁵. Toda esta transformação vai no sentido do confronto performer-espectador, “neste um para um, que será reformulado na ausência do primeiro”¹⁹⁶.

Na segunda obra - «Cena» [*site-specific*, Sala de Exposições Temporárias] -, a dupla monta um palco que ocupa a sala no sentido longitudinal, o qual o visitante é incitado a percorrer sem saber do que se trata ao certo; este palco oferece três cenários distintos, espaços de certa maneira familiares que levam o visitante a explorá-los, fortemente iluminados por projectores de cena, o que torna impossível a percepção do outro lado da sala. No fim de percorrer o palco, o visitante depara-se com uma plateia atrás dos projectores. Este factor inesperado, coloca o visitante perante a criação de uma cena teatral e a inversão das posições ocupadas pelo próprio visitante. O visitante enquanto atravessava o palco estava a ser observado por outros visitantes, lugar esse que ocuparia de seguida. Como se refere no catálogo da exposição: “O visitante enquanto performer (no palco), não está consciente da sua condição, no entanto, o retorno à sua condição de observador (na plateia) está impregnada da sua anterior posição, e a tomada de consciência desta dupla (o)posição e da sua quase simultaneidade, altera definitivamente a sua percepção e experiência”¹⁹⁷.

Ainda na relação entre ambas as obras, quando questionei a dupla de artistas sobre as tensões criadas entre as obras, referiram que “a relação forte que há entre as duas obras diz respeito ao processo que foi levado a cabo, em termos de colocação do espectador. Na primeira sala onde supostamente têm lugar acontecimentos com palco italiano foi criada uma proposta em oposição e no espaço para a exposição de arte contemporânea criámos uma estrutura que replica a forma clássica do teatro com palco italiano. No fundo, é apenas uma deslocação dos processos convocando questões que, ansiamos, ultrapassem a génese da ideia.”.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Fabiana, Rita (coord. e ed.), *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

No seguimento desta dissertação, será pertinente aproveitar o exemplo deste projecto artístico para fazer a ponte para o próximo capítulo: «Espaços: Expositivo e Performativo».

5. Espaços: Performativo e Expositivo

“Daniel Buren (...) sugeriu também, em várias performances que uma obra de arte podia libertar-se totalmente da arquitectura. [...] Este tipo de obra pretendia alterar a percepção do espectador relativamente ao panorama dos museus e ao panorama urbano, instando-o a questionar as situações nas quais normalmente contempla a arte.”

- Goldberg, Roselee, 2007, p. 196/197 –

5.1. O Espaço Performativo

Na sequência do que havia sido dito no final do capítulo anterior, com base no projecto artístico A Kills B no qual, através de duas obras (instalação e *site-specific*), a dupla joga com as inversões da condição do público, nomeadamente a partir da adulteração e da tensão entre o espaço performativo (Sala Polivalente, Centro de Arte Moderna) e do espaço expositivo (Sala de Exposições Temporárias, CAM), entendemos a pertinência de reservar um capítulo específico para deslindar alguns dos conceitos, interações e, também, inversões do exercício nestes espaços.

Seguindo uma estrutura idêntica à do capítulo anterior, este ponto diz respeito a uma breve reflexão acerca, apenas, do espaço performativo.

De uma forma geral, todos os locais onde possamos realizar uma qualquer acção que esteja a ser assistida por, pelo menos, uma pessoa, já poderia ser considerado um espaço performativo. Todavia, no caso da performance artística é necessário fazer uma leitura, em síntese, sobre a concepção desse espaço, as suas adaptações ao longo do tempo, para que o possamos caracterizar na actualidade, assim como estabelecer uma relação teórica com outros espaços.

A este propósito, Jacques Rancière estabelece uma caracterização bastante pertinente “Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral.”¹⁹⁸ De forma complementar, José Carlos

¹⁹⁸ Rancière, Jacques, *Op. Cit.*, p. 7.

Alvarez refere no roteiro do Museu Nacional do Teatro que “ a centralidade do teatro está na relação entre um espaço onde agem actores e um outro onde reagem espectadores”¹⁹⁹.

Tomo por ponto de partida para essa síntese história a Antiguidade Clássica, nomeadamente a Grécia antiga.

Sem certeza absoluta, pode-se afirmar que já existiam espaços para apresentação de teatro ao longo do século V a.C. e que o primeiro espaço de carácter permanente, se denominava Teatro de Dionisio²⁰⁰. Até à construção deste teatro, o espaço era remontado sempre que se antecipava uma apresentação na *ágora* de Atenas. No Teatro de Dionisio, os actores e o coro ocupavam um espaço circular (*orchestra*: 20/30m de diâmetro), donde na parte de trás se elevava uma tenda (*skène* – zona de bastidores) e cuja audiência albergava cerca de 1400 pessoas²⁰¹.

No que diz respeito à realidade de Roma, o teatro romano era edificado em planícies, em forma de semi-círculo, em edifício fechado (*velarium*) com o objectivo de proteger as pessoas do sol e chuva. Esse factor fazia dele um local com uma boa acústica, além de possibilitar a selecção na admissão de espectadores²⁰².

Ao longo da idade média, apesar de não existir um local apropriado ou construído para esse efeito, todas as manifestações artísticas performativas decorriam maioritariamente na Igreja. O drama litúrgico, nomeadamente, fazia uso do altar, púlpito, sepulcro e da cripta.²⁰³ Só, sensivelmente, durante o século XVI se assiste a um novo interesse, por exemplo, pela produção teatral. Finalmente, em Parna, é construído

¹⁹⁹ Alvarez, José Carlos (dir.), *Op. Cit.*, 2004, p. 23.

²⁰⁰ Situado na acrópole de Atenas (Grécia), foi construído no século V a.C., dedicado ao deus Dionisio (deus do vinho, das festas e do teatro): Philippe Fraisse et Jean-Charles Moretti, *Le théâtre, Exploration archéologique de Délos*, 2 vol., École française d'Athènes, 2007.

²⁰¹ Solmer, Antonino, *Op. Cit.*, p. 94.

²⁰² Solmer, Antonino, *Op. Cit.*, p. 96.

²⁰³ Solmer, Antonino, *Op. Cit.*, p. 100.

o Teatro Farnese (capacidade para cerca de 3000 pessoas, pelo arquitecto Giovanni Battista Aleotti²⁰⁴), no qual a boca de cena já era fechada por um pano de boca.

No século XVIII, com o surgimento de obras como *Verdadeira construção de um teatro de Ópera* (1776, de Cavalière de Chaumont) e *Ensaio sobre a Architectura Teatral* (1772, de Pierre Patte), houve um renovado impulso e uma regularização no planeamento e construção destes edifícios, assumindo-se como elementos essenciais no tecido urbano das cidades. Estes edifícios eram detentores de uma boa acústica, um palco estreito e fundo e a boca de cena encontrava-se delimitada por duas colunas nas quais estavam enquadrados os camarotes para o público e o proscénio destinado ao rei e à rainha²⁰⁵. Este modelo de teatro «à italiana» manteve-se durante, igualmente, o século XIX.

Durante o século XX, várias foram as concepções que surgiram de espaço performativo, as quais podemos relacionar com dois aspectos preponderantes: o advento de novas possibilidades técnicas e tecnológicas (luz eléctrica, novos meios de comunicação, novos materiais na constituição do edifício e dos cenários)²⁰⁶ e o surgimento das vanguardas artísticas desde o início do século que acarretaram, igualmente, uma “nova mentalidade preocupada com questões políticas, sociais e filosóficas que opõem a profundidade no tratamento dos temas à ideia de teatro como simples distracção”²⁰⁷.

A este respeito, irei dar o exemplo de três reflexões acerca da concepção espacial do local onde ocorre qualquer tipo de performance artística e que marcaram algumas das construções e projectos artísticos do último século: Walter Gropius²⁰⁸, Molnár²⁰⁹ e Meyerhold²¹⁰.

²⁰⁴ Giovanni Battista Aleotti (1546-1636), foi um arquitecto italiano, autor da nova fachada da Rocca Scandiano e do Teatro Farnese (Parma): Wittkower, Rudolf (1993). "Art and Architecture Italy, 1600–1750". *Pelican History of Art*. 1980. Penguin Books Ltd. pp. 122–123.

²⁰⁵ Solmer, Antonino, *Op. Cit.*, p. 107.

²⁰⁶ Solmer, Antonino, *Op. Cit.*, p. 63.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Walter Gropius (1883-1969), arquitecto, um dos fundadores da Bauhaus, director do curso de arquitectura da Universidade de Harvard, autor dos projectos da Fábrica Fagus (1911, Alfeld na der Lein,

Walter Gropius, no contexto da escola da Bauhaus, em plena década de 20, afirma que “o actual palco em profundidade que leva o espectador a olhar para o outro mundo representado no palco como se olhasse de uma janela, ou que se separa por uma cortina, eliminou praticamente a arena central que havia no passado”²¹¹. Na óptica de Gropius, essa «arena» formava uma “unidade indivisível dos espectadores”, centrando-os na acção em performance, além da perda da tridimensionalidade provocada por esse palco em profundidade.²¹² Desse modo, e apesar de nunca ter sido construído, Gropius apresenta uma proposta neste sentido ao encenador Erwin Piscator, em 1926.

Molnár defendia o conceito do teatro em “U”, constituído por três palcos dispostos atrás um do outro, com as seguintes dimensões respectivamente – 12x12m, 6x12m e 12x8m. Além destes, projectou um quarto palco suspenso sobre o palco central. Estes palcos ocupariam posições diferenciadas: o primeiro entrava pela plateia (acompanhado a partir de três lados); o segundo variava em altura, profundidade e largura; o terceiro correspondia ao modelo tradicional. Embora tenha sido considerado objecto de grande flexibilidade, também não chegou a ser edificado²¹³.

Por outro lado, Meyerhold, inserido na tendência construtivista, pretendia, nas suas obras/encenações, abolir a tradição teatral e remover o teatro “desses caixotes que

Alemanha), sede da Bauhaus (1925, Dessau, Alemanha), Impington Village College (1936, Cambridgeshire, Inglaterra), Pavilhão da Pensilvânia (1939, Exposição Universal de Nova Iorque, EUA): DROSTE, Magdalena. *Bauhaus-Archiv*. Koln:Taschen, 2006 (tr. Casa das Línguas, Lda).

²⁰⁹ Farkas Molnar (1897-1945), arquitecto húngaro que emigrou para a Alemanha em 1920. Estudou na Bauhaus de Weimer entre 1921 e 1925. Trabalhou, mais tarde, no atelier de Walter Gropius. Realizou, em 1925, o Congresso Internacional de Arquitectura Moderna na Hungria: bauhaus-online.de/en/atlas/personen/farkas-ferenc-molnar (consultado 4/Abril/2013, às 19h).

²¹⁰ Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940), encenador, actor e teórico teatral russo. Pertenceu ao Teatro de Arte de Moscovo, entre 1898 e 1902, na companhia de Stanilavsky. Dirigiu peças como: *A Pequena Barraca* (Alexander Block), *Mistério Bufo* (Mayakovsky), *Almas Mortas* (Nikolai Gogol), entre outras: Braun, Edward, *Meyerhold. A Revolution in theatre*, Londres, Methuen, 1998; AAVV, *Ecrits sur le theatre*, 4vols, Paris, L'age D'Homme, 1992-2001.

²¹¹ Goldberg, Roselee, *Op. Cit.*, p. 144.

²¹² Ibidem.

²¹³ Goldberg, Roselee, *Op. Cit.*, p. 145.

são os auditórios” e levá-lo a qualquer outro local: “o mercado, a oficina de fundição, o convés de um navio de guerra”²¹⁴.

Vários são os autores que têm vindo a reforçar esta ideia da multiplicidade de espaços performativos e/ou a adaptação de espaços com outras funções como locais de performance artística. Desse conjunto de autores refiro, seguidamente, o ponto de vista de Peter Brook, Clara Plasencia, Antonin Artaud e Jacques Rancière.

Peter Brook a este respeito afirma que “o teatro que não se faz em teatros, o teatro em estrados, carroças, palanques, com o público a responder, o teatro na sala do fundo, no sótão, no celeiro [...] Tenho tido discussões difíceis com arquitectos que constroem teatros novos – em vão tento explicar-lhe que a questão mais importante não se prende com o edifício ser bom ou mau: um local bonito pode nunca provocar uma explosão de vida”²¹⁵. Clara Plasencia complementa esta visão, caracterizando e distinguindo os espaços: “Que o palco seja um ringue, uma pista de circo, um hangar ou o palco de um teatro pouco importa, em vista desta série de demarcações que distinguem o lugar teatral (arquitectónico e sociologicamente determinado), o lugar cénico (a colocação dos praticantes), o espaço cénico (o conjunto de signos que criam o acontecimento no palco) e a zona de jogo (investida pela acção dos actores), instâncias a partir das quais a performance teatral se elabora.”²¹⁶

No caso de Antonin Artaud refere “suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de local único, sem separações nem barreiras [...] e que se tornará o teatro de acção. Será restabelecida uma comunicação directa entre o espectador e o espectáculo, o actor e o espectador [...] O seu envolvimento resulta da própria configuração da sala. Utilizaremos qualquer pavilhão ou armazém agrícola, ou granja, que faremos reconstruir pelos moldes que orientaram a arquitectura de certos templos do Alto-Tibet.”²¹⁷

²¹⁴ Goldberg, Roselee, *Op. Cit.*, p. 155.

²¹⁵ Brook, Peter, *Op. Cit.*, p. 91.

²¹⁶ Plasencia, Clara (dir.), *Op. Cit.*, p. 31.

²¹⁷ Artaud, Antonin, *Op. Cit.*, p. 93-95.

Por último, Jacques Rancière estabelece, no seu raciocínio, a ponte entre a separação entre palco e plateia e a multiplicidade de tipologias de espaços performativos: “A separação entre o palco e a sala é um estado de coisas que tem de ser ultrapassado. Suprimir essa exterioridade é o próprio objectivo da performance, o que supostamente de várias maneiras: colocando os espectadores em cima do palco e os performers na sala, suprimindo a diferença entre palco e sala, deslocando a performance para outros lugares, identificando a performance como uma apropriação da rua, da cidade ou da vida”²¹⁸.

5.2. O Espaço Expositivo

No que concerne ao espaço expositivo, considero que o mais relevante a mencionar, inicialmente, é o próprio conceito de exposição. Deste modo, recorro à obra *Key Concepts of Museology*, na qual se refere a seguinte designação: “The term ‘exhibition’ refers to the result of the action of displaying something, as well as the whole of that which is displayed and the place where it is displayed”²¹⁹. Assim, no prisma museológico, a exposição cumpre uma das missões da instituição respectiva: a comunicação e a exposição do património material e/ou imaterial. Está, igualmente, interligada a todo o restante serviço de comunicação, educação e de publicação do museu. A par destas características gerais, é considerado também, “excellent places for sensory perception”²²⁰, assim como, locais onde “they serve no other role than distance (creating a distancing as Bertolt Brecht said of the theatre) and let us know that we are in another world, a world of the artificial, of the imaginary”²²¹.

Contudo, o enfoque deste ponto não é tanto a exposição na óptica do que se expõe, mas do espaço e do seu lugar no contexto museológico. No que a isto concerne, na obra anteriormente citada, os autores referem que “the exhibition, understood as the container or the place where the contents are on display (just as the museum appears both as a function and as a building) is characterized not by the architecture of this

²¹⁸ Rancière, Jacques, *Op. Cit.*, p. 25.

²¹⁹ Desvallées, André, Mairesse, François, *Op. Cit.*, p. 34/35.

²²⁰ Mairesse, François, Desvallées, André, *Op. Cit.*, p. 36.

²²¹ Ibidem.

space but by the place itself. It can be organized in an enclosed space, but also in the open air (in a park or a street) or *in situ*, that is to say without moving the objects from their original site natural, historical or archeological sites”²²². Este último factor poder-se-á também aplicar a algumas instalações/*site-specific* estruturadas e projectadas para determinados espaços que não a convencional sala de exposições. Ainda sobre esta problemática é pertinente referenciar a seguinte observação “the place of exhibition is thus a specific place of social interaction”²²³, ou seja, ao analisarmos um espaço expositivo teremos de ter em linha de conta o seu carácter não só como espaço físico, munido de certas especificidades, mas também como espaço social e cultural. Para melhor compreender o processo que levou à definição deste conceito e funções, será essencial esboçar uma breve resenha histórica da sua concretização e evolução até à actualidade.

Tomo por ponto de partida para esta síntese, os aspectos e a estrutura defendidas por Juan Carlos Rico na sua obra *Museos. Arquitectura. Arte. Los espáacios expositivos*, no qual o autor identifica como primeiros espaços expositivos as lojas e antiquários, tais como Logia de la Signora (Florença), El Bevedere del Vaticano (Roma) ou El Antiquario del Cerdenal (Roma)²²⁴.

Juan Carlos Rico estrutura a evolução do espaço expositivo em “passos”, os quais identifica com uma determinada tipologia espacial, resultado das práticas da época em que se insere.

Entre, principalmente, os séculos XV e XVII, o autor assinala a concepção de três tipologias espaciais distintas, todas elas de foro privado e ligadas ao prestígio do colecionismo: “Los salones”, nos quais as obras eram colocadas como objectos decorativos relacionados com a sala onde estavam, dispostos entre as janelas e sem qualquer critério de colocação ou visibilidade²²⁵; “el corredor”, onde as obras vão ganhando espaço entre elas, denotam-se, já, algumas considerações sobre a sua

²²² Mairesse, François, Desvallées, André, *Op. Cit.*, p. 35.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Rico, Juan Carlos, *Op. Cit.*, p. 37.

²²⁵ Rico, Juan Carlos, *Op. Cit.*, p. 42.

colocação (as mais valiosas nos salões nobres) – “Los nobles pues «circulan» entre este «almacen» en forma de «corredor» repleto de atractivos objectos, situados enfrente de las ventanas bajan y sin oenar detenerse, ni física ni conceptualmente”²²⁶; “la galeria”, acerca da qual o autor concebe como o intermédio entre o armazenar e o expor, isto é, eram corredores com maior largura e cujas principais diferenças se identificam na forma como estavam dispostas as obras – “los diversos objectos si sitúan ahora en dos frentes ya que la dimensión mas amplia lo permite [...]”²²⁷.

Por sua vez, a partir do século XVII até meados do século XIX, Juan Carlos Rico intitula esta fase como sendo a evolução do “Palácio ao Museo”. Neste percurso, ainda no século XVIII, as principais entidades sociais controladoras da prática do colecionismo (Igreja católica, protestante, monarquias absolutas, aristocracia, nobreza, comerciantes, burguesia e banqueiros), imbuídas pelo espírito barroco, começam a sentir necessidade das suas colecções serem vistas pelos seus súbditos. Poderemos considerar, como refere Juan Carlos Rico que “el museo publico, prévio a la revolución francesa se está gestando”²²⁸. Assim, algumas dessas personagens deparam-se com a permanência de construir edifícios independentes para albergar as suas colecções. Desse modo, “a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, la incorporación de la galeria expositiva, como en uso más de palácios, es totalmente habitual”²²⁹. Todo este processo irá desencadear no conceito de “sala única”, ou seja, “como conformación de dicha tipologia museística, se va a proceder a la substitución de las sucessivas salas heredadas del palácio por una sala o espácio único (...)”²³⁰.

Durante o século XIX até ao início do século XX, começam a denotar-se relevantes preocupações museográficas. O autor refere, neste contexto, que a par da ampliação espacial (reservas, laboratórios, bibliotecas), “el carácter social derivada de la revolución y la influencia científica, hará que las obras se ordenen de una manera didáctica, cronologicamente, por escuelas a veces incluso volviendo a la iconografia

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ Rico, Juan Carlos, *Op. Cit.*, p. 45.

²²⁸ Rico, Juan Carlos, *Op. Cit.*, p. 55.

²²⁹ Rico, Juan Carlos, *Op. Cit.*, p. 49.

²³⁰ Rico, Juan Carlos, *Op. Cit.*, p. 58.

para determinadas situaciones puntuales, pero teniendo sempre como fin, que se obtenga el máximo rendimento formativo en su visita”²³¹.

Por seu turno, ao longo do século XX, e com o advento das vanguardas artísticas até à arte contemporânea dos nossos dias, vários foram os paradigmas que se foram alterando. A emergência das galerias, onde os novos artistas expunham e manifestavam as suas correntes ideológicas e artísticas trouxe uma pluralização dos locais e das práticas expositivas. As galerias eram locais abertos à inovação e que apoiavam ou estavam, em alguns casos, associados a determinadas tendências ou movimentos artísticos. No interior dos museus surge um novo conceito expositivo: “la obra de arte es diferente, su contemplación exige cada vez mayor atención y actividad por parte del espectador, las composiciones de estas son así mismo más complejas, en muchos casos la obra plástica se complementa com textos y diversa documentación, en este processo aún incipiente de coordinación de las artes; el artista tiene también outra actitud, quiere que el marco especial donde muestra su obra cumpla una serie de requisitos mínimos [...]; el auge del diseño hace que todos los objectos que rodeen esta actividad estén pensados y ejecutados en sus mínimos detalles con una cierta dignidade, la arquitectura ofrece nuevos materiales y nuevas formas de construcción mecânica e rápida para montajes efémeras”²³².

Podemos considerar, duma forma geral, que o espaço expositivo e a exposição estão imbuídos de uma constante divergência, ou seja, uma constante “busqueda en definitiva de armonia entre dos procesos creativos (objecto frente a espácio) que bien por desfase histórico, intenciones intrínsecas o por sus diferencias plásticas se manifesta contraio o al menos discrepente”²³³.

5.3. Interacções e Inversões

Ao longo da história dos museus e, mais especificamente, dos espaços expositivos, a galeria é um termo recorrente, mas cujo conceito tem vindo a sofrer alterações.

²³¹Rico, Juan Carlos, *Op. Cit.*, p. 129/130.

²³²Rico, Juan Carlos, *Op. Cit.*, p. 173.

²³³Rico, Juan Carlos, *Op. Cit.*, p. 27.

Com base no artigo de Brian O'Doherty, "Inside the White Cube. Notes on the Gallery space"²³⁴, pretend explorar a contemporaneidade do termo. O conceito de espaço de galleria como 'cubo branco' surge associado às vanguardas artísticas modernistas, principalmente a partir dos anos 60 do século XX. Como o próprio termo designa, a concepção deste espaço é marcado pela cor (ou a ausência dela), o branco. É um espaço "sem sombras, branco, asséptico, artificial, dedicado à tecnologia da estética"²³⁵, onde o visitante é convidado a deixar do lado de fora o mundo real e fruir a arte exposta. Para concretizar este objectivo, o espaço é expropriado dessa ligação ao exterior: "eliminam-se as janelas [...] O tecto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é envernizado para o pisarmos em silêncio, imobilizando os pés só quando os olhos pousam na parede."²³⁶. Embora possa ser interpretado como um espaço que não interfere com o estatuto da obra e com a interpretação realizada pelo visitante, este espaço elabora, precisamente, uma construção estética das obras que encerra. Nas palavras do próprio autor: "Um pouco da santidade da Igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório experimental, junta-se a um design chique para produzir uma câmara de estética única. Tão poderosos são os campos de força perceptuais no interior dessa câmara que, uma vez fora dela, a arte por vezes resvala para o estatuto secular – e vice versa"²³⁷, e ainda, "[este espaço] pode, mais do que qualquer quadro, ser o arquétipo da arte do século XX"²³⁸.

Em contrapartida, surge no meio performativo, nos anos 60 e 70 do século XX, um novo conceito espacial – o black box. Este conceito de espaço e prática performativos surge no contexto do teatro experimental e tem a sua génese na necessidade de explorar a parte mais humana e menos técnica destas artes. A 'caixa negra', como é habitualmente traduzida, implica uma concepção cromática oposta à anterior referida – 'white cube' – mas congrega alguns objectivos comuns. A

²³⁴ O'Doherty, Brian, "Inside the White Cube. Notes on the Gallery space", in *Artforum*, New York, 1976. [versão traduzida] Grande, Nuno, *Museumania. Museus de Hoje, Modelos de ontem*, Porto, Fundação Serralves, 2009, p. 143-150.

²³⁵ Grande, Nuno, *Op. Cit.*, p. 144.

²³⁶ Grande, Nuno, *Op. Cit.*, p. 144.

²³⁷ Grande, Nuno, *Op. Cit.*, p. 143.

²³⁸ *Ibidem*.

despersonalização decorativa do espaço, a versatilidade simples técnica da disposição do espectador e dos dispositivos cénicos e a fácil adaptação deste conceito a outros espaços são algumas das características mais singulares destes espaços.²³⁹ A black box foi adoptada, em larga medida, pelo movimento Fringe nos seus festivais e apresentações, tais como o Edinburgh Festival Fringe²⁴⁰.

Numa crítica pertinente, Clara Plasencia contrapõe ambas as concepções – ‘white cube’ vs ‘black box’ – em contexto performativo, afirmando que “a teatralidade questiona a própria estrutura do dispositivo de visibilidade do chamado cubo branco. Mas não se trata de substituí-lo pelo seu duplo negativo, a caixa negra. Se no primeiro o espectador é passivo e está separado da obra de arte, que é autónoma e imanente; no segundo, o espectador mergulha no espaço cinematográfico, é absorvido pelo ecrã e não consegue manter a distância. De certo modo, nenhuma das posturas tem em conta a especificidade do tempo e do espaço em que a obra é apresentada.”²⁴¹

Durante a década de 90 do século XX, devido às preocupações expositivas e de fruição das artes visuais, tais como a *digital performance* ou a *vídeo art*, nasce um novo conceito museológico que resgata algumas das características desta concepção espacial: *black cube art museum*²⁴². Estes espaços permitiram, assim, um reajustamento da iluminação, mobilidade das paredes, variações na temperatura por opção dos artistas, e uma total versatilidade de adaptação às necessidades da obra e das escolhas dos seus autores. Vários foram os museus que adoptaram algumas destas componentes, tais como o Centro Pompidou (Paris), Museu de Arte Contemporânea (Nova Iorque), Galeria Max Protetch (Nova Iorque), Galeria Matt (Londres), ACM (Australian Centre for the Moving Image, Melbourne) ou a Fundação para a Arte e a Tecnologia Creativa (Liverpool)²⁴³.

²³⁹ Goldberg, Roselee, *Op. Cit.* p. 56

²⁴⁰ Goldberg, Roselee, *Op. Cit.*, p. 62.

²⁴¹ Plasencia, Clara, *Op. Cit.*, p. 21.

²⁴² Dixon, Steve, *Digital Performance: a history of new media in theatre, dance, performance art and installation*, MIT Press, Cambridge, 2007, p. 36.

²⁴³ Ibidem.

A par destas, a proliferação de centros culturais nos últimos anos tem vindo a ser palco de inversões e da multiplicidade de usos artísticos, estabelecendo, muitas vezes, a ponte entre estes. Juan Carlos Rico refere-se aos centros culturais da seguinte forma: “em centro cultural no va a tomar sólo sus enseñanzas del mundo museístico. Otra actividad creativa, la teatral, va a servir de ejemplo por dos razones fundamentales. La actividad tiene cada vez mayor presencia en los centros culturales, sobre todo de este tipo medio, pues las compañías prefieren trabajar en estas salas con todos sus defectos técnicos, a hacerlo en los viejos teatros de las pequeñas ciudades”²⁴⁴.

Estas concepções espaciais estão intrinsecamente ligadas a uma linguagem própria, tanto das artes performativas como da museologia. Antonin Artaud, a este propósito, afirma que “o palco é um lugar físico concreto que deve ser preenchido e a que tem de se dar uma linguagem concreta própria. Afirmo que esta linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente do discurso tem de satisfazer primeiros os sentidos”²⁴⁵. Neste contexto, torna o encenador o responsável pela criação e gestão dessa linguagem, “ a encenação é considerada como: 1. A materialização visual e plástica do discurso; 2. A linguagem de tudo o que pode ser dito e que pode ter significado num palco, independentemente da fala, de tudo que se exprime, ou que por ele pode ser afectado ou desintegrado”²⁴⁶. Deste modo, é aqui que considero pertinente o paralelismo com a função do museólogo ou, eventualmente, do comissário da exposição ou do curador, sendo este, também, o responsável pela criação e materialização de uma linguagem própria de um discurso expositivo.

A partir destes dados, podemos conceber um espaço expositivo como, igualmente, detentor de características do espaço performativo, não existindo fronteiras para o uso que deste se poderá fazer. No caso dos museus correspondentes a estas áreas artísticas, considero ser uma mais-valia a sua articulação com projectos artísticos que retiram do espaço expositivo ideias ou que o transformam no «palco» das suas apresentações.

²⁴⁴ Rico, Juan Carlos, *Op. Cit.*, P. 341.

²⁴⁵ Artaud, Antonin, *Op. Cit.*, p. 37.

²⁴⁶ Artaud, Antonin, *Op. Cit.*, p. 68.

Vários poderiam ser os exemplos a apresentar, mas vou, neste ponto, partilhar um pouco da experiência da atriz Joana Pupo²⁴⁷, na elaboração da sua apresentação teatral em *A Fuga de Wang-Fô*²⁴⁸. Joana Pupo apresentou este trabalho a solo no Museu Nacional do Teatro, em Lisboa, na sala de exposições a 6 de Novembro de 2006, no contexto do Festival Mostra-Te.

Neste projecto, a atriz partilhou que, apesar de não ter concebido o solo teatral especificamente para o Museu Nacional do Teatro, partiu dela a escolha de o realizar na sala de exposições invés do auditório. Numa conversa informal sobre este projecto, afirmou que esta escolha deu “outra progressão à peça e fundiu-a com os objectos do museu”. Como a obra retrata, precisamente, a relação do criador com a obra de arte, Joana Pupo quis envolver os espectadores nessa relação. A este propósito referiu que “estabeleceu uma parceria entre o espaço e o conto. Através do conto, também consegui por as pessoas em relação com o espólio, porque elas estavam em relação com o conto. No fim do espectáculo, eu saía e as pessoas podiam continuar a ver a exposição nessa relação, ainda, com a performance a que tinham assistido”.

5.4. Uma exposição de artes performativas: reflexões e sugestões.

Neste último subcapítulo, proponho-me tecer algumas reflexões sobre a concepção de um espaço expositivo, inserido num museu, correspondente a qualquer arte performativa. Esclareço, desde já, que não pretendo com esta reflexão lançar quaisquer directrizes de programação, mas realizar um exercício de imaginação, desconstrução e sugestão relativamente às práticas expositivas habituais. Servirá, assim, como uma síntese de algumas características que poderiam identificar esses espaços.

Conceber um espaço expositivo de um museu de artes performativas exige, desde o início, uma equipa que integre elementos multidisciplinares, entre arquitecto, design, cenógrafo, museólogo, profissionais destas áreas artísticas, assim como investigadores dos seus acervos e das respectivas áreas artísticas.

Pela especificação efémera e fragmentada destes acervos e das manifestações artísticas que representam, seria importante conceber um espaço arquitectonicamente

²⁴⁷ Nota biográfica em anexo.

²⁴⁸ Ficha Técnica em anexo.

versátil e adaptável a uma renovação da exposição e à pluralidade de objectos expostos, assim como ao material digital, tecnológico que poderá ser integrado na exposição como forma de “expor” o imaterial.

Não pretendo elaborar uma proposta expositiva, mas considero relevante referir, no contexto deste capítulo, algumas das características que denoto serem essenciais na concepção base dum espaço como este.

Começo por destacar um conceito que considero ser proeminente na concepção de uma exposição e, consequentemente, do seu espaço no campo das artes performativas – ‘open-museum’. Este conceito é defendido por Pontus Hulten²⁴⁹ e exposto por Nicholas Serota²⁵⁰ na sua obra *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*. Pontus Hulten define, deste modo o referido termo: “not an anti-museum but a place where there is a natural contact between artists and the public in developing the most contemporary of creativity. Such a museum is not a place to conserve works which have completely lost their individual, social, religious or public functions but a place where artists meet their public and where the public themselves become creators”²⁵¹.

Apesar de nos ser apresentado em relação, maioritariamente, a museus de arte moderna, o conceito de ‘open-museum’, tal como é designado por Pontus Hulten é, igualmente, adaptável a museus que visem as artes performativas. Na medida em que estas manifestações têm uma componente de arte viva, imaterial e interactiva, seria uma mais-valia ter como ideia base na concepção e programação destes espaços, o seu uso compartilhado entre artistas e públicos, como espaço aberto à partilha e à comunicação *in loco* entre os seus intervenientes, ou seja, mais que um espaço expositivo, um espaço de interactividade e de inversões da condição de quem o frequenta e usufrui.

²⁴⁹ Pontus Hulten (1924-2006), foi director do Centro Pompidou (Paris) entre 1974-1981, fundador do Museu de Arte Moderna em Estocolmo na década de 60. Desenvolveu a sua actividade profissional como curador de exposições, nomeadamente, de arte moderna: Petersens, Magnus, [*The exhibitions of Pontus Hultén*](#). MACBA: Barcelona, 2009.

²⁵⁰ Nicholas Serota (n. 1946), actual director do Tate, desde 1988. Exerceu o mesmo cargo na Whitechapel Gallery (Londres), Museu de Arte Moderna (Oxford).

²⁵¹ Serota, Nicholas, *Experience or Interpretation, The Dilemma of Museums of Modern Art*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 14.

Uma das formas para conseguir alcançar a ideia desse espaço ‘partilhado’ poderá ser através da prática de visitas encenadas, musicadas ou coreografadas, consoante as especificidades, missão e acervos desses museus. A esta prática terá de ser aliado um espaço arquitectónico, design e concepções museográficas que possibilitem a sua realização em diálogo com os objectos expostos.

Dessa forma, embora não seja possível a exposição de uma performance já ocorrida, poder-se-ia possibilitar aos públicos o desenvolvimento das sensações e ‘vibrações’²⁵², resultantes da comunicação entre performers e espectadores ao longo de uma qualquer performance artística.

Fazer desta uma prática corrente destes museus permitiria quebrar com o vazio da componente sensitiva e vivencial destas manifestações artísticas no espaço museológico. De modo a programar estas visitas, seria pertinente a consulta e análise de projectos deste cariz frequentemente desenvolvidos em alguns teatros. Nomeadamente, por exemplo, a iniciativa *Dance Box*²⁵³, dinamizada pelo Teatro do Campo Alegre, no Porto, no qual se realizou uma visita aos espaços não convencionais do teatro (oficinas, sub-palco, sala de ensaios), através da dança e da música²⁵⁴. Em cada espaço foi apresentado um estilo de dança (clássica, contemporânea, urbana, de salão), com música ao vivo e a contribuição de uma componente vídeo.

De resto, a performance artística é um elemento em exposição pela cidade, a qual deveria ser objecto de observação nas suas vertentes, não só artística, mas humana e social, de modo a daí se retirar algumas análises relevantes para a concepção destes espaços. A cidade é, sem dúvida, espaço performativo e expositivo em simultâneo e por excelência. Neste contexto, termino este capítulo com uma referência de Clara Placencia no catálogo da exposição *Um teatro sem teatro*, acerca da cidade: “Ela é também um desafio ao espaço fechado do museu que se supõe ser, à sua maneira, um teatro: um lugar onde a arte se encena [...] propõe-se uma alternativa à própria exposição onde o espectáculo já não se realiza num lugar definido, mas, bem pelo contrário, se confunde

²⁵² Fazenda, Maria José, *Op. Cit.*, p. 31.

²⁵³ Ficha técnica em anexo.

²⁵⁴ <http://iporto.amp.pt/eventos/dance-box> (consultado 4/Abril/2013, 19:16h)

com as massas ao ponto de ele próprio procurar e encontrar uma forma de anonimato e de agir colectivo, em busca da «cidade impossível de encontrar»²⁵⁵.

²⁵⁵ Plasencia, Clara, *Op. Cit.*, p. 147.

6. Conclusão

Conclusão, talvez seja um termo desapropriado para estas meia dúzia de linhas que pretendem encerrar esta dissertação. Eventualmente, ‘Balanço Final’ fosse mais adequado a este último exercício de reflexão.

Espero que, este conjunto de reflexões, por vezes um pouco difusas, tenham permitido abrir novas directrizes e campos de análise do estudo da performance em consonância com a(s) realidade(s) museológica(s).

O contacto que desenvolvi entre a bibliografia consultada, profissionais de museus, investigadores e artistas fez-me crer na possibilidade de, futuramente, aprofundar estas temáticas, especializá-las e estender a sua abordagem de forma partilhada entre as suas respectivas dimensões e intervenientes.

As questões não se esgotam e são um ponto de partida para a optimização, tanto da vivência artística como museológica, podendo servir de apoio teórico para projectos a implementar.

Devo destacar o papel preponderante dos testemunhos de artistas e criadores destas artes, desde o teatro, música, dança e *performance art*, os quais partilharam a sua experiência, pontos de vista e conceitos artísticos, muitas vezes distantes do que “vem escrito nos livros”. Fruto de vivências pessoais, tal como num qualquer museu, gostaria de terminar esta dissertação com a exposição de algumas dessas mesmas vivências, através das respostas que fui obtendo à questão acerca do significado do momento de performance:

A kills B (artistas plásticos/ performers): “deseja-se como um espaço de êxtase, de envolvimento profundo com a acção que decorre, dentro e fora do artista.”

Castro Guedes (encenador): “um momento de concretização, simultaneamente ‘transcendente’ no sentido em que mais do que eu, está presente a personagem; como encenador, é o momento único da sua concretização em objecto e arte o que me preenche o espírito e me acciona para iniciar o processo, porque antes, sei que é objecto incompleto(...)”

Carlos Barreto (músico): “Para mim, acho que é a melhor coisa que me pode acontecer. Aquele momento de não pensar em nada e estar a exprimir o que sinto e perceber que as pessoas estão a ouvir e a sentir...cria-se uma espécie de comunhão!”

Marcia Lança (bailarina/coreógrafa): “é o momento do diálogo (...)”

Mónica Garcez (atriz): “ritual...é um ritual!”.

(fecham- se as cortinas)

Finito.

7. Bibliografia

- AAVV, *Brecht: a estética do teatro*, Rio de Janeiro, Graal, 1992.
- Adorno, Theodor, *Teoria da Estética*, Col. Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2008.
- Alexandrescu, Liliana, “L’espace théâtrale en vidéo”, in *Documents et Termoignages des Arts du Spectacle: Pourquoi et Comment?*, Antwerp, SIBMAS, 1995.
- Alvarez, José Carlos (ed.), *Documentation des Arts du Spectacle dans une société en mutation – Documentation/ Actes*, Lisboa, SIBMAS, 1994.
- Alvarez, José Carlos (ed.), *Museus Nacional do Teatro – Roteiro*, Lisboa, IMC, 2004.
- Appia, Adolphe, *A Obra de Arte Viva*, Lisboa, Arcádia, [s.d.].
- Artaud, Antonin, *O Teatro e o seu Duplo*, Lisboa, Fenda, 1996.
- Bloom, Martin, *Accommodating the lively arts – an architect’s view*, Lyme, SK, 1997.
- Braun, Edward, *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, Londres, Methuen, 1998.
- Brito, Joaquim Pais de, “O efémero e a procura da perenidade”, in Macedo, Rita, Silva, Raquel Henriques, *A Arte Efémera e a conservação: o paradigma da arte contemporânea e dos bens etnográficos*, Lisboa, IHA – FCSH-UNL, 2010.
- Bronson, AA, *Museums by artists*, Toronto, Art Metropole, 1983.
- Brook, Peter, *O Espaço Vazio*, Lisboa, Orfeu Negro, 2008.
- Carlson, Marvin, *Performance: a critical introduction*, New York/ London, Routledge, 2004.
- Carvalho, Marcelo Dias, Almeida, M. Cristina Barbosa, “Património do efémero”, in *Em Questão*, vol. III, nº1, Porto Alegre, [s.n.], 2005.
- Cayrol, Jean, Durand, Claude, *Le droit de regard*, Paris, Ed. Senil, 1963.
- *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, Paris, UNESCO, 2003.

- Corvin, Michel (dir.), *Dictionnaire Encyclopédique du theater L-Z*, Paris, Bordon, 1995.
- Dean, David, *Museum Exhibition – theory and practice*, New York/London, Routledge, 1996.
- Desvallées, André, Mairesse, François, *Key Concepts of Museology*, [s.l.], ICOM, 2010.
- Dixon, Steve, *Digital Performance: a history of new media in theatre, dance, performance art and installation*, MIT Press, Cambridge, 2007.
- Droste, Magdalena, *Bauhaus – Archiv.*, Koln, Taschen, 2006.
- Duchamp, Marcel, *O acto criativo*, [s.l.], Tango, 1997.
- Eco, Umberto, *A Definição da Arte*, [s.l.], U. Mursia & C., 1968.
- Fabiana, Rita (dir.), *A Kills B*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- Fazenda, Maria José, *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*, Lisboa, Celta, 2007.
- Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance – do futurismo ao presente*, Lisboa, Orfeu Negro, 2007.
- Grande, Nuno, *Museumania. Museus de Hoje, Modelos de ontem*, Porto, Fundação Serralves, 2009.
- Heidegger, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1977.
- Howard, Peter, *Heritage: management, interpretation, identity*, London, Continuum, 2003.
- Hooper-Greenhill, Eilean, *Los Museos y sus visitantes*, Gijon, Trea, 1998.
- Jeudy, Henri-Pierre, *Memórias do Social*, [trad. Márcia Cavalcanti], Rio de Janeiro, Forense Universitário, 1990.
- *Lei-Quadro dos Museus Portugueses/ Lei nº17/2004*, Lisboa, Diário da República, 2004.
- Maciel, M. Justino, “Museus na Antiguidade Clássica?”, in *Desígnio*, nº9, São Paulo, Annablume Editora, 2009.
- Mairesse, François, Desvallées, André, “Introduction – Vers une nouvelle définition du musée?”, in *Vers une redefinition du musée?*, Col. Muséologies, dir. Michael Van Pratt, Paris, L’Harmattan, 2007.

- McShine, Kynaston, *The Museum as a Muse: artists reflect*, New York, Museum of Modern Art, 1999.
- Nunes, Rui Pedro, *A música em exposição: uma proposta de programa expositivo para o Museu da Música*, Lisboa, FCSH-UNL, 2012.
- Plasencia, Clara (dir.), *Um Teatro sem teatro*, Barcelona/ Lisboa, Museu d'Art Contemporani/ M. Coleção Berardo, [s.d.].
- Rancière, Jacques, *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro, 2010.
- Reeve, John, *The Responsive Museum: working with audiences in 21st century*, Hampshire, Burlington: Ashgate, 2007.
- Rico, Juan Carlos, *Museos. Arquitectura. Arte. Los espacios expositivos*, [s.l.], Sílex, 1999.
- Rivière, Georges Henri, *La Museologie*, [s.l.], Borden, 1989.
- Schechner, Richard, *Performance Studies – an introduction*, 2nd edition, New York/London, Routledge, 2006.
- Semedo, Alice, Costa, Patrícia [ed.], *Ensaio e Práticas em Museologia*, 01, Porto, Universidade do Porto, 2011.
- Semedo, Alice, Nascimento, Elisa Noronha, *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, vol. I, Porto, Universidade do Porto, 2010.
- Serota, Nicholas, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, London, Thames & Hudson, 2004.
- Shepherd, Simon, Wallis, Mick, *Drama/Theatre/Performance*, London, Routledge, 2004.
- Solmer, Antonino, *Manual de Teatro*, Lisboa, Cadernos ContraCena/ Temas e Debates, 2003.
- Tota, Anna Lisa, *A Sociologia da Arte – do Museu tradicional à Arte Multimedia*, Lisboa, Estampa, 2000.
- Trindade, Maria Helena, Nunes, Rui Pedro, *Museu da Música: roteiro*, Lisboa, IPM, 2002.
- Zolberg, Vera, *Constructing a sociology of the Arts*, Melbourne: Cambridge Univ. Press, 1990.

Webgrafia:

- www.mpdsf.org
- www.sibmas.org
- www.matriz.imc-ip.pt
- www.karnart.org
- www.bauhaus-online.de

8. Anexos

8.1. **Anexo I** - *O Desejo Ignorante* [68min. Aprox.]

11 e 12 de Novembro de 2011, Teatro Maria Matos, Lisboa

Projecto e Direcção: Márcia Lança

Criação e Interpretação: Márcia Lança e Aniol Busquets

Desenho de Luz: Alexandre Coelho

Vídeo: Tiago Hespanha

Assistência de vídeo: Rui Xavier

Conversas: Olga Mesa

Direcção de Produção: Sérgio Parreira

Difusão: Sofia Campos – SUMO, Associação para Difusão Cultural

Márcia Lança |1982, Beja, Portugal

Licenciada em Antropologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Em 2008 funda a VAGAR – Associação Cultural da qual é directora artística. *Trompe le Monde* a sua última criação conjunta com Nuno Lucas estreia na Culturgest em Janeiro de 2011. Em Maio de 2009 estreia *Morning Sun* no Tempo – Teatro Municipal de Portimão. Em 2006 recebe o primeiro prémio do Programa Jovens Artistas com o solo *Dos joelhos para baixo*. Destaca o trabalho de intérprete e colaboradora com os coreógrafos João Fiadeiro e Cláudia Dias (co-criação de *3 Figuras de Excesso*, colaboração em *Visita Guiada* e interpretação em *Das coisas nascem coisas*). Colaborou em 2005/06 com Olga Mesa no Pôle Sud em Estrasburgo. Trabalha regularmente com a artista plástica Marta Dell’Angelo. Em 2002 interpreta e cria, em colaboração com Ana Fernandes e Ana Rita Teodoro, o trio *Uma saia para três mulheres*. Inicia a sua formação em Artes do Espectáculo no Chaitô (1999/02). Da formação em Dança destaca *ex.e.r.ce 05* no CNN de Montpellier, o curso básico de Análise do Movimento, pelo IAM (2004), o Curso de Dança Contemporânea e Pesquisa de Movimento no SNDO de Amesterdão (2003), o Curso de Pesquisa e Criação Coreográfica no Fórum-Dança (2002) e a formação continua no CEM (2001/04). Estudou Voz no Conservatório Regional do Baixo Alentejo (1998/99) e desenvolveu composição vocal com Francisco D’Orey, Catherine Rey, Meredith Monk e Lúcia Lemos. Pertence à rede Sweet&Tender Collaborations, um grupo de discussão e reflexão.

Anexo II - *Frida Frida* [Karnart]

18Março a 3Abril de 2011, Galeria Monumental, Lisboa

Projecto: Mónica Garcez

Direcção, Instalação e Narração: Luís Castro

Imagem/Design e Assistência Plástica: Vel Z

Interpretação: Mónica Garcez e Wagner Borges

Banda Sonora, Spots e Projecções: Adriano Filipe

Iluminação: Alexandre Costa

Assistência de Produção e Montagem: André Santos

Caracterização: Ana Frazão

Operação Técnica: Fernando Ferrinho

Fotografia: Patricia Rego

Voz Feminina na Narração: Bibi Perestrelo

Peça *De Passagem... Como ir* (Manta/ Colcha): Carla Isidro

Bordado Ponto Cruz: Carla Almeida

Bordado Simples: Inês Costa

Origamis: Rute Ribeiro

Peça *Santo António*: Teresa Campos

Mónia Garcez | 1972, Lisboa, Portugal

Atriz. Licenciou-se em História – Arqueologia em 1995 (Faculdade de Letras de Lisboa). Foi directora de vários projectos de investigação e intervenção arqueológica. Participou em formações profissionais e cursos na área de Museologia e Conservação/ Restauro de Património. Fez Pós-Graduação em Estudos de Teatro em 2006 (Faculdade de Letras de Lisboa). Fez o curso de Teatro na Companhia Os Satyros. Integrou, como atriz, o Projecto “Arte e Ciência”, no Teatro Trindade/ INATEL. Da sua formação e realização artística destaca os professores Jorge Fraga, João Mota e Isabel Campelo, os encenadores Luís Castro, Jorge Fraga, Ricardo Moura e Norberto Barroca, e os espectáculos *Divinas Palavras*, *Bodas de Sangue*, *Viriato, 1755*, *O Grande Terramoto*, *Equívoco*, *Equerma*, *Morgana*, *Amor de Perdição* e *Frida Frida*. É professora de Expressão Dramática e Formadora na área de Arte e Educação. Faz dobragens animadas e locução em publicidade. É associada Karnart, a cuja direcção pertence desde 2007. (www.karnart.net)

Anexo III - Solo Pictórico – Variações [Exposição]

26Janeiro a 16Março de 2012, Museu do Fado, Lisboa

Exposição Temporária, Carlos Barretto

Solo Pictórico [CD, 2002]

Carlos Barretto

Studios: mb studios

Rec. Engineer: Mário Barreiros

Produced by: Carlos Barretto e Mário Barreiros

Executive Producer: Tereza Manzoni/ cbtm

Photos by: João Henriques

Cover design: prb

Carlos Barreto | 1957, Estoril, Portugal

Nascido no Estoril, em 1957, Carlos Barretto teve contacto com a música desde cedo, através do pai, que tocava guitarra e harmónica cromática, além de ser frequente em sua casa a audição de discos de espetros musicais variados, desde os clássicos , aos mais modernos músicos de jazz da altura. Aos seis anos inicia a aprendizagem da guitarra, mas é aos dez nos que inicia o estudo no Conservatório Nacional de Lisboa (piano e solfejo) passando posteriormente para o Contrabaixo, por influência das sonoridades ouvidas no Festival de Jazz de Cascais, tendo então estudado com o professor Armando Crispim, com quem concluiu o curso de música do Conservatório Nacional de Lisboa. Nesta fase, e paralelamente, frequenta a escola de Jazz do Hot Club de Portugal, onde estabelece as bases da sua relação com o Jazz e faz as primeiras experiências regulares com músicos locais deste género musical. Mais tarde, em 1982, prosseguiu os estudos do Contrabaixo, com o conceituado instrumentista e professor Ludwig Streischer, na Academia Superior de Música de Viena, em Viena de Áustria, onde residiu entre 1982 e 1984. Nesta cidade teve oportunidade de prosseguir o seu envolvimento com o jazz, tocando com musicos como Fritz Pauer (músico regular de Art Farmer), Joris Dudli e Christian Radovan (ambos da Vienna Art Orchestra). No seu regresso a Lisboa, toca profissionalmente na Orquestra Sinfónica da RDP, e em vários projectos de música popular portuguesa, e inicia a profissionalização na área Jazz, tocando com músicos nacionais de jazz como Mário Laginha, Carlos Martins (músico) e Mário Barreiros. (www.jbjazz.net)

Anexo IV - A Kills B [João Ferro Martins e Hugo Canoilas]

17Fevereiro a 6Maio de 2012, Centro de Arte Moderna, Lisboa

Sala Polivalente e Sala de Exposições Temporárias, CAM

Curadoria: Rita Fabiana

A Kills B | Biografia artística

A Kills B é um círculo de criação que funciona como uma cooperativa de autores: pensadores, músicos, performers, artistas, técnicos. Estes autores são convidados a desenvolver trabalhos específicos ou participar em partes de certos momentos de trabalho. A colaboração acontece de forma a criar uma produção em aberto e em constante movimento. Seria mais fácil de entender a heterogeneidade dos projetos feitos até agora como um escape, uma tentativa de incoerência, uma ruptura no discurso, fazendo com que um objeto ou uma sucessão de objetos coloque o espectador num terreno, movendo-se em confronto com o trabalho. Este modo de fusão tem como objectivo sobrepor os limites da estética de cada um dos participantes, criando uma terceira entidade. A Kills B tem tido parte em diversos projectos como: 2012, A kills B / A mata B, Modern Art Center, Calouste Gulbenkian Foundation, (with José Miranda Justo) Lisbon; 2011, A kills B, Ve.Sch - Dienstag Abend, Vienna, Austria (with Christoph Meier); 2010, Sobre um céu revoltado, fala enquanto dorme, de um mar obliquo, Appleton Square, Lisbon; 2009, Dimensão Radial, VPF Rock Galery, Lisbon; Jack presents / Group Show, Sala do Veados, National Museum for Natural History, Lisbon; ZDB open studios, ZDB, Galeria Zé dos Bois, (with Cara Manning and Filipe Raposo), Lisbon; 2008, Now Jump, Nam June Paik Art Center, (with Park Seung Jun and Lee Tae Yoon), Yongin-si, South Korea; 2007, 3º Ariane de Rothschild Painting Prize, (with João Cabaço), Lisbon; More heat than light, The Basement Gallery, Town Hall, Dundalk, Ireland.

Anexo V - A Fuga de Wang-Fô [Festival Mostra-Te]

6 Novembro de 2006, Museu Nacional do Teatro, Lisboa

Obra original: Marguerite Yourcenar

Ideia e Interpretação: Joana Pupo

Apoio Movimento: Ana Borges

Apoio Contador de Histórias: Cristina Cartaxo

Apoio Interpretação e Figurino: Inês de Carvalho

Apoio Interpretação e Video: Tiago Hespanha

Design Gráfico: Joana Neves

Produção: Joana Pupo/ Palco Oriental

Joana Pupo | 1978, Coimbra, Portugal

Iniciou a sua formação no TEUC, entre 1996 e 1999. Formou-se no Estúdio Nancy-Tuñon/Formação do Ator, em Barcelona, em 2002. Licenciada em Filosofia pela FCSH-UNL, que termina com o trabalho “o ator, o corpo e o sentido”, orientado por José Gil. Mestre em Teatro - Artes Performativas, pela Escola Superior de Teatro, sob a orientação do ator Luca Aprea e do filósofo João Maria André. É membro da SEE (SITI Extended Ensemble) e segue os treinos Suzuki e Viewpoints com a SITI Company (de Nova Iorque), desde 2010. Foi selecionada, em 2005, para a Nouvelle Ecole des Maîtres, estágio com o encenador Carlo Cecchi, e voltou a colaborar com a Ecole des Maîtres como assistente-tradução dos encenadores Pippo Delbono (Itália) e Enrique Diaz (Brasil). Como atriz, destaca-se o trabalho com: Teatro Stabile delle Marche, Artistas Unidos, Inestética, Marionet, Propositário Azul, Voa Dora e Teatro de Cerca (em curso). Cria a peça a solo A Fuga de Wang-fô, que gira entre 2006 e 2011. Encena para o TEUC, com Catarina Santana, a peça Vösch-Vösch, Um Bosque em Marcha, com base em Macbeth (menção honrosa no FATAL'12). Colabora, a nível pedagógico, com Madalena Victorino (Uma Carta Coreográfica), Maria do Céu Guerra (Fundação António Leal), Espaço EVOE, Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa e Centro Em Movimento (CEM).

Anexo VI - *Dance Box*

22Novembro a 1Dezembro de 2012, Teatro do Campo Alegre, Porto

Performance/Visita Encenada

Concepção do Projecto e Coreografia: Alberto Magno

Interpretação: Alunos do Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea – Conservatório de Música de Jobra e do curso de música Silva Monteiro.

Coprodução: Produtora de Risco/ Conservatório.

Anexo VII – Castro Guedes | 1954, Porto, Portugal

Encenador, actor e dramaturgo. Fundador e director artístico do Tear (1977-1989), co-director artístico do Teatro do Noroeste/ CDV (1994/1997 e 2001/2004), e a solo (2004-2011). Foi gestor e director do departamento de animação do Casino da Póvoa (1997/2000). Encenador convidado das seguintes companhias e/ ou instituições: Teatro Nacional D. Maria II, ACART/Gulbenkian, Novo Grupo, Filandorra, Casa da Comédia, CENDREV, Teatro da Trindade, etc. Leccionou na Escola Superior de Teatro e Cinema (Lisboa), Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (Porto), Escola Superior Artística do Porto, Escola Superior de Hotelaria e Turismo e na Universidade Católica do Porto. Estagiou com Jorge Lavelli no Théâtre National de la Colline. Publica regularmente no jornal *Público*, *As Artes entre as Letras*, e em online, *Triplo V*. Já publicou artigos no jornal *Expresso*, *Seara Nova*, *Revista Ade*, *Diário de Notícias*, *A Opinião*, *Mealibra*, e.o. Foi assessor da RTP2 e autor do programa semanal *Dramazine* (1990-1994). Criou e dirige Dogma 12, cuja estreou a primeira criação a 12 de Julho de 2012.